MUSAS
Revista Brasileira de Museus e Museologia
ANO VII • 2011 • NÚMERO 5
ISSN 1807-6149

Musas 5 segue o roteiro das edições anteriores de reunir reflexões sobre museus e museologia, experiências museais e o cenário cultural. Dentre os ensaios, destacamos a valiosa contribuição do renomado sociólogo espanhol Manuel Castells em texto que lança novo olhar sobre os museus e sua inserção social na contemporaneidade.

Na já tradicional seção "Museu Visitado", Musas leva seus leitores a mais dois importantes museus brasileiros. O Museu da República, no Rio de Janeiro, e o Museu do Catetinho, em Brasília, são "visitados" a partir de artigos e entrevistas. Ambos os museus, a despeito das diferenças que os marcam, têm suas origens intrinsecamente vinculadas a um momento fundamental da República brasileira: a fundação de Brasília e a mudança da sede dos poderes republicanos.

MUSAS

Revista Brasileira de Museus e Museologia

Número 5 • 2011

Instituto Brasileiro de Museus

MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.5, 2011.
Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011
v. : il.
Anual.
ISSN1807-6149
1. Museologia. 2.Museus. 3.Cultura. 4.Ciências Sociais.
I. Instituto Brasileiro de Museus.
CDD-069

Instituto Brasileiro de Museus - Ibram

Endereço:
Instituto Brasileiro de Museus
Setor Bancário Norte, Quadra 02, 13° andar.
Brasília/DF
CEP: 70040-020

Telefone:
+ 55 (61) 2024-4420

Página da Internet:
www.ibram.gov.br

EXPEDIENTE

Projeto Editorial
Mario Chagas e Claudia Storino

Coordenação Editorial
Álvaro Marins

Chefe da Divisão de Pesquisa
Robson dos Santos

Assistência Editorial, Redação e Pesquisa Iconográfica
André Amud Botelho, Eneida Queiroz, Maximiliano de Souza, Sandro dos Santos Gomes, Vitor Rogério Oliveira Rocha

Estagiário
Warley Tasso Pereira de Carvalho

Revisão
Flora Brochado Maravalhas (Português) e Antía Vilela (Espanhol)

Projeto Gráfico
Márcia Matos

Diagramação e Paginação
Gustavo Andre B. Tavares de Sousa e Mariana de Souza Lima Velasco

Fotos da capa (Museu da República) e da contra-capa (Museu do Catetinho)
Sylvana Lobo/ Ibram

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia nasceu em 2004 e foi concebida com o objetivo de suprir a lacuna existente no setor museológico brasileiro no que se refere à publicação de periódicos voltados para a veiculação de conhecimentos especializados. O seu caráter cultural, científico e interdisciplinar tem permitido a acolhida de contribuições de naturezas diversas, tais como artigos científicos, reflexões, traduções, contos, resenhas, poemas e ensaios fotográficos, enviados de todas as partes do país por profissionais de formações variadas, que se dedicam ao campo dos museus, da museologia, do patrimônio e da memória.

Ao longo de sete anos, *MUSAS* tem passado por um processo de amadurecimento e tem tido excelente acolhida por parte de professores, estudantes, profissionais e pesquisadores de museus e do público interessado em temas culturais.

O primeiro número de *MUSAS* contou com a colaboração de uma notável plêiade de autores, e inaugurou as seções Muselânea e Museu Visitado. Na ocasião, a instituição visitada foi o Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, Minas Gerais. O segundo número contou com expressiva ampliação no número de contribuições, indicando a boa acolhida do periódico no setor museológico. A instituição visitada foi o Museu Paraense Emílio Goeldi. Na seqüência, em seu terceiro número, *MUSAS* visitou o Museu da Maré, experiência pioneira e original que, pondo em prática os princípios da Museologia Social, marcou de modo indelével a museologia brasileira e inspirou o projeto Pontos de Memória. *MUSAS* 4 apresentou ao público o Museu Iberê Camargo, cujo projeto arquitetônico foi elaborado por Álvaro Siza. Nesse mesmo número, destacou-se também a extraordinária entrevista realizada com o ministro Gilberto Gil.

MUSAS chega agora ao seu 5º número, fazendo jus à sua trajetória construída e alimentada por seus criadores e editores. Nesta edição, registrando a passagem dos 50 anos da cidade de Brasília, o nosso periódico visita o Museu da República - instalado no Palácio do Catete ou Palácio da Águias, antiga sede do poder Executivo - criado em 15 de novembro de 1960, e o Museu do Catetinho - instalado no "Palácio de Tábuas", residência do presidente da República na época da construção de Brasília.

MUSAS: Revista Brasileira de Museus e Museologia é hoje uma importante referência para os cursos de museologia do Brasil. O seu sucesso nos obrigou a disponibilizá-la na internet (http://www.museus.gov.br/publicacoes-e-documentos/revista-musas), assim como nos levou a pensar numa edição online.

Registramos nossa satisfação em oferecer o espaço de *MUSAS* como veículo de difusão de ideias, pesquisas, debates e experiências a todos aqueles que participam do universo museal brasileiro. Agradecemos aos colaboradores e aos leitores que nos acompanham desde os números anteriores, bem como aos leitores e colaboradores deste número e aos futuros leitores e colaboradores, razão maior do nosso trabalho.

José do Nascimento Junior
Presidente IBRAM/ MinC

MUSEU:
EXPLOSÃO DE AGORA E ÁGORA DE CONEXÃO

Em julho de 1966, Hélio Oiticica lançou no colo do cosmos a sentença: "Museu é o mundo". A afirmação poética condensava dramas em condições de chuva e evaporava institucionalizações trágicas e cômicas. A sentença do artista explicitava a possibilidade de miscigenação do lírico, do épico e do dramático num mesmo contexto poético.

"Museu é o mundo", mesmo fazendo parte de um texto mais amplo que envolvia a apresentação de "Posição e programa", transformou-se ao longo dos últimos quase cinquenta anos num expressivo poema de um único verso, com extraordinária potência comunicacional, composto por quatro palavras que, em seu conjunto, dividem-se em seis ou sete sílabas métricas. Entre as quatro palavras, identificam-se dois substantivos ("museu" e "mundo"), um verbo ("ser") conjugado no tempo presente e na terceira pessoa do singular e um artigo definido ("o").

Os dois substantivos conectados por um verbo de ligação e um artigo definido constituem o esqueleto do poema [substantivo + verbo + artigo + substantivo = poema]. Aderidos a essa ossatura e dando-lhe sentido, encontram-se carnes, músculos, cartilagens, nervos, peles, unhas e pelos poéticos e políticos, de múltiplos e diferentes sentidos.

No poema "Museu é o mundo", Hélio sugere que museu é algo indefinido e impreciso e que o mundo é preciso e bem definido. Não se trata de um museu instituído, mas de uma prática (exemplo: Museu do Cortejo), de um fenômeno ou processo social, de um conceito ou categoria de pensamento que se revela no mundo, o mundo (todo ele) é, de algum modo, museu.

Esse poema, impregnado de um tom crítico, é desafiador. E um dos desafios que ele propõe é o seu próprio enfrentamento. Em outras palavras, a expressão "Museu é o mundo", está submetida a um processo de criação e recriação.

O diálogo com a estranha fórmula [substantivo + verbo + artigo + substantivo = poema] estimula um passeio por diferentes tempos verbais. Exemplos: "Museu foi o mundo"; "Museu era o mundo"; "Museu será o mundo"; "Museu seria o mundo"; "Museu sendo o mundo" e assim por diante.

Essa fórmula estranha e simples sugere e permite alterações. É por essa vereda que se pode subvertê-la e dizer: *Mundo é o museu*. Nesse caso, como parece evidente, mundo é indefinido e impreciso e o museu é preciso e bem definido. Trata-se do museu plasmado e ancorado na concretude do espaço (ágora) e do tempo (agora); por esse museu há um mundo que passa e se instala, expande e se exala. Tudo isso favorece a compreensão de que o museu é microcosmo social e plataforma de conexão.

Compreender os museus por esse atalho implica o entendimento de que eles, suas coleções e seus patrimônios produzem metamorfoses, deslocamentos, encantamentos, multiplicidades e fazem rizoma com o mundo, por eles passam múltiplas linhas de força, de fuga, de sobrevivência, de agenciamento e de resistência.

Mundo é o museu e museu é o mundo complementam-se e nos dois casos a vivência, a convivência, o encontro, a relação e a "experiência cotidiana", como diria Oiticica, fazem toda a diferença.

O que se diz dos museus, pode ser dito de *Musas*. *Musas* é o museu. *Musas* é o mundo. *Musas* são multiplicidades em movimento, vetores, pontos, cruzamentos, urdiduras, tecidos e planos que se oferecem ao mundo, vindos de algum canto, que se articulam e se conectam a um sem fim de agentes e de possibilidades, e não se esgotam neles.

Assim foram e, de algum modo, continuam sendo as *Musas* anteriores, atualmente disponíveis na página eletrônica do Instituto Brasileiro de Museus (http://www.museus.gov.br/publicacoes-e-documentos/revista-musas/).

O sonho de construir uma Revista Brasileira de Museus e Museologia nasceu de um diagnóstico bastante preciso e da identificação da inexistência de um periódico de caráter nacional, especialmente dedicado à articulação do museal com o museológico, sem perder as perspectivas políticas e poéticas.

Musas 5 confirma os compromissos anteriores e avança. Concebida e planejada em 2010, ela traz a marca das comemorações dos 50 anos de Brasília e do Museu República, por isso mesmo retorna conceitualmente à virada dos anos 50 para os anos 60 do século XX e coloca em diálogo o Catete e o Catetinho, o Palácio das Águias e o Palácio de Tábuas. Visitar o Museu da República e o Museu do Catetinho e entrevistar Magaly Cabral e Alessandra Ribeiro de Jesus, responsáveis por suas dinâmicas e conexões com a vida social, foi um desafio especial para a equipe de *Musas*.

O artigo de abertura "Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço", de autoria de Manuel Castells situa os museus "no contexto das mudanças culturais e tecnológicas" do mundo contemporâneo e identifica um grande desafio ou eles se reinventam como "protocolos de comunicação para uma nova humanidade" ou permanecem como "peças de museus" e tornam-se "mausoléus da cultura histórica reservados para o prazer de uma elite global".

Na sequência, os artigos de Fernando Barona Tovar, João Pacheco de Oliveira e Luiz Barros Montez estabelecem entre si um produtivo e instigante diálogo. Barona Tovar reflete sobre a possibilidade de uma "etnomuseologia" e sua relação com a polifonia e a diversidade cultural na Colômbia, examina e problematiza a relação entre "museu, memória e 'identidade nacional' " e discute a possibilidade do museu atuar como "agente reparador do passado"; João Pacheco desenvolve, a partir de uma pintura de matriz europeia retratando um jovem bororo, um texto que explicita preconceitos, discute procedimentos artísticos e museológicos que operam com "representações forjadas" e, por fim, aponta para o desafio de se investir na recontextualização das coleções e dos museus etnográficos; Luiz Barros Montez aplica-se ao exame das ações e dos discursos de Johann Natterer, líder da expedição científica austríaca ao Brasil (iniciada em 1817) e notável colecionador de artefatos de origem brasileira, atualmente depositados em museus da Áustria.

O artigo de Nilson Moraes analisa a construção de políticas públicas de cultura e o de Mario Chagas dialoga sobre os impactos das crises econômicas no mundo dos museus.

O texto de Marcio Ferreira Rangel, assim como o texto de Roberta Nobre e Marcus Granato tratam das características, trajetórias e performances dos museus de ciências.

Enquanto o artigo de Rosana Pavoni apresenta os primeiros resultados do projeto de "classificação dos museus-casa" desenvolvido no âmbito do Comitê Internacional de Museus-Casas Históricas (DEMHIST) do Conselho Internacional de Museus, o artigo de Rosângela Britto e Luiz Borges analisa o processo de musealização e requalificação do patrimônio histórico da cidade de Belém, no estado do Pará.

Dialogando com o "museu de grandes novidades" apresentamos em Musas 5 uma nova seção: "Literatura é coisa de museu" e, de modo especial, apresentamos uma entrevista com Carlos Felipe Moisés, responsável pela exposição "Fernando Pessoa: plural como o universo"

A seção Muselânea traz o artigo de Vera de Alencar e Paulo Sá "Museu e arquitetura: a construção do edifício anexo ao Museu da Chácara do Céu" que apresenta as soluções estéticas e funcionais que pautam a proposta de construção do edifício anexo para o museu. Muselânea também apresenta textos dos seguintes autores: João Luiz Domingues Barbosa, Samuel Barros de Medeiros Albuquerque, Zuzana Paternostro e Marcelo Gonczarowska Jorge. O primeiro trata a cidade como um bem cultural e dedica-se, de modo especial, ao patrimônio histórico e ao município de São João del Rei; o segundo cuida de registrar algumas notas visando a construção historiográfica do curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe; o terceiro concentra-se na identificação e no estudo de obras de Frans Post existentes em acervos estrangeiros e suas correspondências com as coleções brasileiras; o quarto apresenta um estudo inspirador que critica a desvalorização da arte do século XIX e propõe um novo olhar para a denominada "arte acadêmica".

Nesse número de *Musas,* temos um total de dezessete artigos, três entrevistas e a participação de vinte e oito autores, incluindo entrevistadores, entrevistados, tradutores, ensaístas e pesquisadores. *Musas* é um periódico consolidado. A sua importância e a sua valorização refletem-se na boa acolhida que tem junto a professores, estudantes e profissionais do campo museal. *Musas* faz rizoma com o mundo. *Musas* é o mundo. *Musas* é o museu.

Mario Chagas
Diretor do DEPMUS/ Ibram

MUSEUS na era da INFORMAÇÃO:

conectores culturais de tempo e espaço

MANUEL CASTELLS

Tradução: Claudia Storino; arquiteta e responsável pela
Coordenação de Espaços Museais, Arquitetura e Expografia do DEPMUS/Ibram.

Meu objetivo nesta conferência é situar os museus no contexto das mudanças culturais e tecnológicas da era da informação. É desnecessário dizer que os museus podem ser virtuais, presentes na e através da internet. É óbvio também que a internet é um dos principais meios de comunicação e expressão em nossas vidas e em todas as áreas da sociedade, da mesma forma que é óbvio que os museus constituem uma parte disso. Museus virtuais são mais e mais comuns, e a articulação entre o real e o virtual, o físico e o simbólico está cada vez mais desenvolvendo novos híbridos culturais que geram a renovação da comunicação cultural no mundo, utilizando novas formas de tecnologia de informação e comunicação.

Consequentemente, não estou dizendo a vocês nada de particularmente novo, e vocês conhecem esses fenômenos melhor do que eu. É por esse motivo que quando falamos hoje em dia a respeito da virtualidade parcial dos museus, não estamos mais que confirmando a prática tecnológica e cultural que está se tornando a regra – e não a exceção – no mundo atual dos museus.

Uma vez que outras apresentações nesta conferência vão abordar explicitamente esse tópico, vou me concentrar num assunto mais fundamental: que capacidade têm os museus de intervir na significativa contradição cultural que está emergindo na era da informação?

Essa contradição consiste na alternativa atual entre, por um lado, a criatividade tecnológica e a comunicação cultural global, e por outro, a forte tendência no sentido da individualização das mensagens, a fragmentação das sociedades e a ausência de códigos de comunicação partilhados entre identidades específicas. Colocado de outra maneira, de um lado, vemos uma sociedade em rede, uma sociedade de hiper-comunicação emergindo e, de outro, vemos uma ruptura de comunicação entre identidades específicas. Se essa situação continuar, isso poderia significar o fim da sociedade, pois a sociedade é, acima de tudo, um sistema de comunicação, plural e conflituoso. Se não nos comunicamos, não podemos viver juntos; e se não podemos viver juntos, não há mais sociedade.

Em homenagem à minha formação cartesiana original, vou primeiro definir museu e cultura, e então apontar conceitualmente três características que acredito contribuir para a divisão entre comunicação global e individual. O desenvolvimento de formas culturais através do novo sistema eletrônico de comunicação e a constituição de um hiper-texto eletrônico que leva à fragmentação do sentido constituem a primeira característica. A emergência de um novo tipo de temporalidade, que chamo de tempo atemporal, é a segunda característica. Finalmente, a emergência de um novo tipo de espaço, o espaço de fluxos que se opõe a, e isola, o local do global constitui o terceiro ponto. Depois de analisar esses três aspectos e os problemas suscitados pelos novos sistemas de comunicação, apresentarei alguns exemplos de práticas museológicas, para ilustrar essas ideias e o novo papel dos museus nesse contexto cultural e tecnológico.

Primeiramente, museus são instituições culturais, isto é, são sistemas de armazenamento, processamento e transmissão de mensagens culturais potencialmente interativas, dentro de, e para um determinado contexto social. Quanto ao termo cultura, utilizo-o no clássico sentido sociológico e antropológico de um sistema de valores e crenças que informam o comportamento das pessoas e que são articulados e expressos por meio de instituições sociais.

" (...) museus são instituições culturais, isto é, são sistemas de armazenamento, processamento e transmissão de mensagens culturais potencialmente interativas, dentro de, e para um determinado contexto social."

O hipertexto eletrônico e a fragmentação do sentido

Analisemos agora a transformação dos sistemas tecnológicos através dos quais se dá a comunicação cultural e a emergência de um novo tipo de cultura, que chamo de *virtualidade real*. A base de minha análise empírica é que um novo sistema de comunicação está sendo organizado em nossas sociedades, principalmente por meio de um sistema multimídia, ele próprio baseado num sistema eletrônico de comunicação. Em outras palavras, todos os meios de comunicação podem ser conectados por meio da internet, o que proporciona a socialização da comunicação. Os elementos essenciais da expressão cultural de nossa sociedade e de sua experiência cultural são transmitidos e interligados através de um hipertexto eletrônico no que figura a televisão, o rádio, a internet, sistemas audiovisuais, etc.

Chamo essa cultura de *virtualidade real* – não realidade virtual como se diz comumente – porque o conceito de realidade virtual implica, por um lado, que exista uma realidade que seja a verdade, a realidade que vivemos e, por outro lado, uma realidade virtual que é a realidade dos meios de comunicação e da internet, que não vivemos. Contudo, recebemos a maioria de nossos códigos de comunicação social por meios eletrônicos. Boa parte de nosso imaginário e de nossas práticas políticas e sociais são condicionadas e organizadas por, e através do sistema eletrônico de comunicação. Consequentemente, um elemento fundamental, ou mesmo *o* elemento fundamental, da comunicação e transmissão cultural de nossa sociedade é realizado por meio desse hipertexto eletrônico. Essa é a nossa realidade e, consequentemente, a realidade é virtual e a cultura é uma cultura de virtualidade real. Aqui eu gostaria de ratificar uma tese desenvolvida em meu livro a respeito da era da informação, para frisar que meios diferentes de comunicação não estão convergindo no sistema eletrônico, cada um deles retém sua especificidade e sua forma particular de expressão: o rádio continua rádio, a televisão continua televisão e a internet não integra tudo.

A internet tem o efeito de permitir que nos conectemos seletivamente com diferentes formas de expressão cultural e diferentes sistemas

Foto: André Amud Botelho / Acervo Ibram

eletrônicos de comunicação e reunir – de acordo com o que cada um de nós deseja, pensa ou sente – diferentes elementos desse sistema de comunicações, de tal forma que o hipertexto vive em cada um de nós. A partir desses fragmentos, construímos um sistema de comunicação específico e personalizado, no qual coabitam elementos da televisão, do rádio, da internet, da imprensa e de todos os outros tipos de expressão cultural. Assim, para cada projeto que temos, a internet nos permite criar um hipertexto customizado e internalizado, sejamos nós um indivíduo, um grupo ou uma cultura.

Como cada sujeito, individual ou coletivo, constrói seu hipertexto, isso resulta numa fragmentação do sentido. Como cada um de nós tem seu texto, a questão se torna: como esse texto se comunica e se articula com outros textos produzidos por outros sujeitos ou culturas? Como garantir a comunicabilidade? Como podem existir códigos comunicáveis? É o mesmo velho problema num novo contexto tecnológico: como se pode garantir a

A CRESCENTE ARTICULAÇÃO ENTRE O REAL E VIRTUAL, segundo Castells, promove a individualização dos códigos de mensagens e a diminuição dos elos de comunicação entre grupos distintos.

comunicabilidade de códigos culturais no contexto da fragmentação do sentido e da expressão cultural?

Geralmente, através da história, e mesmo hoje, é por meio da experiência partilhada que aprendemos a comunicar e traduzir uns para os outros nossos diferentes sistemas de comunicação: vivemos juntos, compreendemos o que o outro quer dizer e deduzimos códigos de comunicação a partir dessa experiência compartilhada. Contudo, estamos numa situação em que não apenas há esse hipertexto personalizado, fragmentado, mas onde os próprios desenvolvimentos sociais tendem na direção da individualização generalizada de nossas vidas, nossas práticas sociais e nosso trabalho, a fragmentação de grupos sociais e a generalização de uma percepção privada e individualizada separada das referências comuns da sociedade – isso diz respeito tanto à crise de legitimação política quanto à nossa capacidade de escolher entre sistemas de comunicação de massa. Pois, como todos nós sabemos, a comunicação de massa pertence ao passado e, hoje em dia, cada um de nós seleciona seus sistemas de comunicação. Assim, como a experiência partilhada é cada vez menos partilhada, e nós vivemos em uma sociedade estruturalmente destinada a uma sempre crescente individualização dos processos de comunicação, estamos testemunhando a fragmentação dos sistemas de comunicação e dos códigos de comunicação social existentes entre diferentes indivíduos e sujeitos coletivos.

"(...) como a experiência partilhada é cada vez menos partilhada, e nós vivemos em uma sociedade estruturalmente destinada a uma sempre crescente individualização dos processos de comunicação, estamos testemunhando a fragmentação dos sistemas de comunicação."

Os protocolos de comunicação e a arte

Uma resposta possível a isso seria a busca do que chamo de *protocolos de comunicação cultural*, uma expressão baseada no termo de informática *protocolo de comunicação*, isto é, a capacidade do sistema de traduzir de um código para outro. O que são esses *protocolos de comunicação cultural*? A história nos mostra a importância fundamental dos protocolos que nos permitem passar de uma cultura a outra através da comunidade, através da experiência humana. Aparentemente, a arte (em todas as suas expressões) desempenha um papel crucial nesses protocolos. A arte

sempre foi uma ferramenta para a construção de pontes entre pessoas de diferentes países, culturas, gêneros, classes sociais, grupos étnicos ou posições de poder. A arte sempre foi um protocolo de comunicação capaz de restabelecer a unidade da experiência humana para além da opressão, das diferenças e dos conflitos. As pinturas que mostram pessoas poderosas em sua miséria humana, as esculturas que representam povos oprimidos em sua dignidade humana, as pontes que ligam a beleza de nosso meio ambiente ao inferno interior de nossa psicologia – como nas paisagens de Van Gogh – são todas formas de expressão mediadoras que ultrapassam o sofrimento inevitável da vida para expressar felicidade, significados e sentimentos que nos unem, e que tornam este planeta, para além de suas atrocidades e conflitos, um planeta partilhado. Mais do que nunca, esse é o papel que a arte deve desempenhar numa cultura como a nossa, caracterizada estruturalmente e tecnologicamente pela fragmentação do sentido e ausência potencial de códigos de comunicação, uma cultura na qual, paradoxalmente, a multiplicidade de expressões culturais na realidade diminui a capacidade de compartilhar sentido, e assim, de comunicar.

A falta de comunicação e de códigos comuns de comunicação é, na realidade, uma causa direta de alienação no sentido específico de que o outro, o *alter*, se torna uma expressão do que não pode ser comunicado e, portanto, do que não é humano, num mundo onde todo mundo fala uma língua diferente baseada num hipertexto personalizado, num mundo de espelhos quebrados, feito de textos que não podem ser comunicados. Nesse mundo, a arte, sem ter nenhum papel institucionalmente designado, sem tentar fazer nada de especial, mas pelo simples fato de ser arte, pode se tornar um protocolo de comunicação e uma ferramenta para a reconstrução social. A arte como expressão híbrida de matérias físicas e virtuais no presente e no futuro, pode tornar-se um elemento essencial para a construção de pontes entre a rede e o eu. Então este é o meu primeiro ponto, referente à tendência de fragmentação e à possibilidade de reconstituição de códigos de comunicação.

"Nossas sociedades oscilam entre a hipercomunicação instrumental e a falta de comunicação expressiva, entre a cacofonia global e a individualização local."

O tempo atemporal e o tempo do museu

O segundo elemento é a transformação do tempo. A cultura e a expressão cultural são produzidas materialmente por uma articulação no espaço desenvolvida através do tempo. Esse desenvolvimento no espaço e no tempo é como se constituem sistemas de códigos culturais. O que acontece quando o tempo se desintegra e o espaço é globalizado?

O tempo se desintegra por meio da emergência em nossa sociedade do que eu chamo de *tempo atemporal*. Como sabemos, o tempo, como qualquer outra coisa, é relativo – tanto na sociedade quanto na natureza. O tempo da era industrial, tempo cronológico, tempo sequencial, está desaparecendo na prática social. Está desaparecendo de duas maneiras simultâneas: a compressão do tempo e a destruição de sequências de tempo, devido a essa compressão. Isso acontece, por exemplo, nos mercados financeiros globais que tentam suprimir o tempo ou reduzi-lo a frações de segundo, de forma a realizar enormes investimentos e acelerar o movimento de capital. Outro exemplo de compressão do tempo: países desenvolvidos com altos níveis de tecnologia tentam reduzir o tempo de duração das guerras – que previamente duravam cem anos, depois cem meses e mais recentemente cem dias e, até mais recentemente, cem horas — utilizando sistemas tecnológicos que infligem estragos devastadores ao inimigo em apenas poucas horas.

"(...) os museus devem ser capazes de tornarem-se não apenas repositórios de patrimônio, mas também espaços de inovação cultural e centros de experimentação."

O tempo está comprimido, ele desaparece, e é por isso que tudo é acelerado. Mas como podemos dizer que o tempo está desaparecendo, quando não podemos parar de olhar para o nosso relógio? O motivo é que tentamos condensar mais e mais atividades dentro do mesmo intervalo de tempo. Consequentemente, nos comportamos como os mercados financeiros, comprimindo o tempo, porque acreditamos que temos a habilidade tecnológica para fazer isso. O tempo então passa mais rápido, mas essa aceleração é, na verdade, uma corrida em direção ao desaparecimento da própria cronologia, por meio da alteração das sequências temporais: ao invés de ir de um para dois, e então para três e quatro, o tempo vai diretamente de um para cinco e pode depois voltar para dois, rompendo a sequência e, portanto, o tempo cronológico como

nós o conhecemos. Essa quebra das sequências temporais evidencia-se na sociedade através de aspectos como o desaparecimento do conceito das etapas da vida. Não há mais infância, adolescência, maturidade, pessoas mais velhas, cada qual com suas atividades específicas. Atualmente, a sequência da vida das pessoas está sendo totalmente transformada no que se refere ao que se pode fazer em cada tempo específico. Por exemplo, podemos ter filhos em idades diferentes, de maneiras diferentes, utilizando técnicas diversas e envolvendo relações diferentes entre os sexos. De forma semelhante, a carreira profissional não é mais sequencial e previsível. O tempo durante o qual alguém seria contratado por uma companhia e iria progressivamente galgando a escada até a aposentadoria – uma aposentadoria como seria desejável – é coisa do passado. O ritmo do ciclo de vida – seja biológico, seja profissional – foi profundamente transformado. O ritmo da transmissão cultural transcorre num hipertexto eletrônico atemporal, no qual a história, o passado e o presente estão todos misturados na mesma sequência. É por isso que quando destruímos sequências temporais em nossa percepção da cultura, destruímos também o tempo cronológico. Em outras palavras, a cultura pós-moderna constitui um esforço constante de produzir colagens de formas diferentes de cultura e tempos históricos diferentes, o qual, consequentemente, quebra a sequência histórica cultural.

Essa é a tendência estrutural que, do ponto de vista do sujeito, produz uma pluralidade de temporalidades que cada indivíduo constrói. O tempo não nos é imposto; ao contrário, construímos nossa própria percepção do tempo. Mas quando perdemos as perspectivas sequenciais e históricas, nossas respectivas temporalidades tornam-se incomunicáveis. Isso nos leva a encarar uma nova lacuna (um novo *gap*): a comunicação está descompassada com a percepção do tempo. Aqui, novamente, podemos considerar protocolos de comunicação em nossa sociedade, e nisso os museus têm um papel a desempenhar.

Museus são repositórios de temporalidade. Eles constituem uma tradição histórica acumulada ou uma projeção na direção do futuro. São, dessa forma, arquivos do tempo humano, vivido ou a ser vivido; um arquivo do futuro. Restabelecer temporalidades numa perspectiva de

> *"(...) os museus podem tornar-se mausoléus de cultura histórica reservados para o prazer de uma elite global, ou responder ao desafio, tornando-se conectores culturais para uma sociedade que já não sabe se comunicar."*

longo prazo é fundamental para uma sociedade na qual a comunicação, os sistemas tecnológicos e as estruturas sociais convergem para destruir o tempo, suprimindo-o, comprimindo-o ou alterando arbitrariamente as sequências de tempo. Por exemplo, na área de São Francisco, onde vivi por vinte e dois anos, um grupo de amigos – entre os quais Stewart Brand – criou a Long Now Foundation ("Fundação Longo Agora"), numa tentativa de restabelecer o conceito de tempo milenar. Eles construíram um relógio milenar com um ponteiro que se move adiante a cada ano, e que só toca a cada cem anos – e mais forte ainda a cada mil anos – e que está programado para dez mil anos. Um museu do tempo, uma biblioteca e uma série de seminários foram constituídos em torno desse relógio, para reintegrar em nossa sociedade, que destrói o tempo, a perspectiva de onde viemos, para onde estamos indo e a confirmação de que somos de fato uma espécie milenar. Esse é um exemplo direto, não metafórico, do papel que as estruturas museológicas têm a desempenhar. O grande desafio é como articular os arquivos do presente[1] e as projeções do futuro dentro da experiência viva do presente. Pois se neste ponto não houver articulação, e os museus se constituírem meramente em arquivos e projeções, eles perdem o contato com a vida. São mausoléus da cultura e não meios de comunicação. Portanto, os museus, como lembretes da temporalidade, devem ser capazes de articular a cultura viva, a prática do presente, com o patrimônio cultural, não só no que se refere à arte, mas também no que diz respeito à experiência humana.

1. (N. do T.) Como se trata da transcrição de uma palestra, talvez tenha ocorrido aqui um lapso da transcrição: o autor pode ter se referido a "arquivos do passado".

O espaço de fluxos e o ambiente construído

Chego agora ao meu terceiro ponto, que se refere ao aparecimento de um novo espaço dominante, que denomino em minha pesquisa o *espaço de fluxos*. Trata-se do espaço no qual as principais atividades de nossa sociedade são desenvolvidas. Por exemplo, as atividades financeiras ocorrem em espaços físicos, tais como as bolsas de valores de Madri, Barcelona, Paris, Frankfurt, Londres e Wall Street, onde a informação é processada. Mas todas essas bolsas de valores são conectadas através de um sistema eletrônico, no qual as decisões são realmente tomadas, o dinheiro circula e os investimentos são realmente feitos.

Todas as principais atividades econômicas e culturais são realizadas por meio dessa conexão entre diferentes lugares do mundo. Esses lugares, junto com outros, fazem parte de um espaço, um hiperespaço único organizado em fluxos de comunicação eletrônica e sistemas de transporte rápido que ligam esses lugares numa verdadeira rede. Esses lugares são muito mais conectados a esse sistema do que a seu ambiente imediato, como sugere a expressão "Tóquio cidade global". De forma semelhante, as principais universidades do mundo estão conectadas por meio de um sistema eletrônico de comunicação, constituindo, portanto, elementos de um metacampus global, no qual a ciência e a tecnologia estão realmente concentradas. Todas as atividades central e estrategicamente importantes em nossas sociedades surgem nesse espaço de fluxos, apesar de ser no espaço dos lugares, o espaço que conhecemos desde sempre, o espaço de proximidade física, que a identidade se constitui e a experiência se expressa. Esse espaço ou se tornará isolado e um refúgio para particularismos ou será subordinado ao que quer que ocorra naquele outro hiperespaço.

Essa situação causa uma dissociação entre, de um lado, a cultura global, cosmopolita, baseada nas redes dominantes do espaço de fluxos e, de outro, identidades locais múltiplas, baseadas em códigos particulares derivados da experiência local. À medida que a tradição arquivada, por exemplo, a tradição museológica, se torna cada vez mais cosmopolita, identidades específicas são forçadas a se padronizar para poderem circular globalmente como bens de consumo (mercadorias). Porém, essas identidades específicas não se reconhecem na cultura global. Por conseguinte, a cultura museal se divide entre a cultura de uma elite global e, de outro lado, a afirmação de signos identitários específicos. Deste ponto de vista, os museus, longe de serem protocolos de comunicação, poderiam reforçar essa afirmação cultural que é incomunicável fora de seu sistema de referência, e, consequentemente, poderiam aumentar a fragmentação cultural das sociedades em nosso mundo globalizado (levando a uma oposição entre museus de rede e museus de identidade).

No que se refere às estruturas espaciais propriamente ditas, uma nova forma de urbanização emergiu. A era da informação e as novas

Foto: Rolfe Horn / Acervo Long Now Foundation

O RELÓGIO MECÂNICO, idealizado pelo cientista Danny Hills, e elaborado para medir a passagem do tempo pelos próximos dez mil anos, provoca reflexões sobre o futuro da sociedade contemporânea.

tecnologias não dissolveram as cidades, como previram os futurologistas. Ao contrário, estamos na fase mais intensa de urbanização conhecida na história humana. Mais de 50% da população mundial é atualmente urbana. O fenômeno ganha impulso e está previsto que, dentro de aproximadamente 25 anos, dois terços da humanidade viverá em cidades. As cidades serão de um novo tipo: serão megacidades, imensas e indiferenciadas extensões espaciais de desenvolvimentos urbanos anônimos, aglomerações justapostas de funções diferentes – espaços residenciais, shoppings. Situadas ao longo de rotas de comunicação: rodovias, na América do Norte ou do Sul, e trens cada vez mais rápidos na Europa. Nesse espaço urbano ampliado, há, de um lado, centros culturais urbanos significativos, e de outro, vastas extensões de território sem identidade, conurbações anônimas. Os museus, poderosas instituições culturais simbólicas, tendem a ser associados ao espaço dominante, central e significante (ainda que haja também museus nos subúrbios das cidades, mas esses constituem uma minoria).

O problema com o qual nos defrontamos é saber até que ponto os museus podem tornar-se formas arquitetônicas e urbanas capazes de restaurar signos de identidade espacial para uma conurbação indiferenciada. Como e de que forma podem os museus – não unicamente como conteúdos, mas também como "contenedores" – tornar-se uma nova expressão do monumento urbano num mundo desesperadamente carente de monumentos, quer dizer, de signos de identidade espacial? Essa transformação do espaço e essa separação entre o espaço de fluxos e o espaço de lugares leva a uma outra fragmentação. De um lado, as elites globais estão integradas num sistema comum de referência e num sistema comum de comunicação, de outro, as sociedades locais se fragmentam em projetos individuais e comunidades específicas. De forma a superar essa separação entre a dimensão global articulada e a local desarticulada, os espaços públicos nas cidades tornaram-se elementos essenciais para a coexistência. Esses espaços públicos poderiam estar situados em torno de instituições culturais tais como, entre outras, museus, cujo papel na reconstituição do espaço público torna-se cada vez mais importante, como evidencia-se atualmente em várias cidades do mundo.

Foto: Chris Fishlock

O museu Guggenheim surge ao fundo de uma rua de Bilbao. Além de marcar a paisagem, o museu catalisou processos de valorização da identidade basca.

Museus, conectores culturais de tempo e espaço

Essencialmente, então, de que forma podem os códigos compatíveis de comunicação – ou, no meu vocabulário, *protocolos de comunicação* – ser criados, e que formatos devem adotar, numa sociedade em rede onde a comunicação é fragmentada no hipertexto eletrônico e onde as temporalidades e as formas de coexistência espacial são igualmente fragmentadas? Podem os museus atuar como protocolos de comunicação nessa sociedade tão carente de comunicação? Pois as transformações

Foto: Stephen Whatley

Às margens do Tâmisa, em Londres, o Tate Modern torna acessível a seus visitantes algumas das principais obras de arte modernas. O lugar é uma das principais atrações da cidade.

multidimensionais ocasionadas pela tecnologia na era da informação levaram à realização de conexões no nível global e desconexão no nível local, à destruição de um horizonte temporal comum e à emergência de uma cultura de realidade virtual organizada num hipertexto eletrônico, cujos fragmentos são individualmente recombinados em textos quase incomunicáveis. Nossas sociedades oscilam entre a hipercomunicação instrumental e a falta de comunicação expressiva, entre a cacofonia global e a individualização local.

Nesse contexto, os museus poderiam tornar-se protocolos de comunicação entre diferentes identidades, comunicando a arte, a ciência e a experiência humana; e eles podem estabelecer-se como conectores de diferentes temporalidades, traduzindo-as a uma sincronia comum, mantendo, ao mesmo tempo, uma perspectiva histórica. Finalmente, eles podem conectar as dimensões globais e locais de identidade, espaço e sociedade local.

Contudo, nem todo museu pode fazer isso. Somente aqueles que forem capazes de articular fluxos virtuais num local específico – pois a comunicação e a cultura são globais e virtuais, mas precisam também de marcadores espaciais; aqueles que forem capazes de sintetizar a arte, a experiência humana e a tecnologia, criando novas formas tecnológicas de protocolos de comunicação; aqueles que forem abertos à sociedade, não sendo portanto apenas arquivos, mas também instituições educacionais e interativas, ancoradas em uma identidade histórica específica e ao mesmo tempo abertas à correntes multiculturais presentes e futuras. Por fim, assim como outras instituições culturais, os museus devem ser capazes de tornarem-se não apenas repositórios de patrimônio, mas também espaços de inovação cultural e centros de experimentação. Poder-se-ia dizer que eles deveriam desempenhar o mesmo papel no campo da inovação cultural que os hospitais estão desempenhando atualmente na pesquisa médica.

Os seguintes três novos museus constituem bons exemplos – não modelos, pois eu não estou numa posição que me permita julgar – dos papeis que os museus podem desempenhar: o primeiro é o Museu Guggenheim em Bilbao, Espanha, que contribuiu para a regeneração

urbana de uma cidade e uma sociedade em crise, construindo também uma ponte entre uma vigorosa identidade cultural local e projetos de modernização que constituem uma referência global; o segundo museu é a Tate Gallery em Londres, com sua abertura e sua mistura de temporalidades, em outras palavras, sua capacidade de ligar o presente, o passado e o futuro dentro de uma iniciativa multicultural; o terceiro museu, o San José Tech Museum, na Califórnia, ao qual estou pessoalmente ligado, recupera a conexão entre tecnologia e cultura. Esse museu, situado no Vale do Silício, obteve sucesso na integração do estado-da-arte da pesquisa e sistemas *high-tech* com as funções de educação e lazer dos museus, num ambiente onde o desenvolvimento tecnológico gera medo e ceticismo. Essa conexão entre tecnologia e sociedade é alcançada, por um lado, pela constante incorporação de inovações tecnológicas, e por outro, por meio do envolvimento das crianças, uma vez que estas são mais abertas à inovação do que os adultos e podem transmitir essa capacidade de comunicação à sociedade como um todo. Esse museu dedica-se também a explorar os problemas globais da humanidade, particularmente por meio de premiações, tais como o prêmio de inovação tecnológica, que recompensa a inovação mais útil para o bem da humanidade.

Concluindo: os museus podem tornar-se mausoléus de cultura histórica reservados para o prazer de uma elite global, ou responder ao desafio tornando-se conectores culturais para uma sociedade que já não sabe se comunicar. Em outras palavras, os museus podem permanecer – como colocou Josep Ramoneda, diretor do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona – "peças de museu", ou podem reinventar-se como protocolos de comunicação para uma nova humanidade. ■

Foto: Jon Brouchoud

Sediado em um dos principais polos de produção tecnológica no mundo, conhecida como Vale do Silício, o San Jose Tech Museum vem conseguindo meios de apresentar discussões a respeito dos avanços tecnológicos à sociedade.

Manuel Castells é sociólogo e professor universitário, catedrático de Sociologia e Urbanismo, na Universidade da Califórnia, em Berkeley (EUA), bem como diretor da Internet Interdisciplinary Institute na Universidade Aberta da Catalunha (Espanha). Seus estudos refletem sobre a sociedade da informação e a teoria do Estado. É autor de *O Estado Rede*.

* Essa tradução foi feita a partir da transcrição de uma conferência de Castells publicada pelo *ICOM News: Special Issue 2001*.

ETNOMUSEOLOGÍA O LA BÚSQUEDA DE LAS POLIFONÍAS EN COLOMBIA

FERNANDO BARONA TOVAR

Desde la década de los 80 asistimos a una resignificación y resemantización de los discursos museísticos, sean éstos artísticos, religiosos, tecnológicos, científicos, arqueológicos, etnográficos o antropológicos.

El desarrollo de los nuevos conceptos sobre museos tiene como fundamento el carácter emancipador que las sociedades le han otorgado a estas instituciones denominadas por James Clifford "espacios de encuentro".[1] También pueden llamarse lugares de encuentro en tanto son preguntas permanentes sobre nosotros en el mundo.

Es cierto que el concepto decimonónico de *museo*, en el que la forma y el fondo tendían a confundirse en uno solo, está llegando hoy a valiosas reconceptualizaciones que permiten a estos espacios-continentes hacer su tránsito hacia lugares para las memorias. Los museos están muy lejos de ser mausoleos, decía André Malraux. Los museos, además de ser contenedores de objetos y discursos hegemónicos, son también productores de simbologías, significaciones, debates, desacuerdos y nuevas memorias en los que las dinámicas locales, tanto sociales como culturales, son cada vez más relevantes. La manera de acudir al acontecimiento es afirmando críticamente lo local y lo regional.

No en vano observamos en los últimos años el crecimiento casi geométrico de museos como un fenómeno que intenta responder a la

1. Clifford, J. *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

globalización o mundialización, desde la integración y la resistencia. El proceso se hace evidente en la mayor participación de las colectividades que no solo viven de estos lugares de forma más decidida, sino que exigen de las administraciones públicas el derecho a disponer de espacios que confluyan en entramados donde observarse a sí mismas a partir del presente para, entre otras cosas, poner en discusión sus continuidades y discontinuidades históricas. En otras palabras, para escuchar y comprender las tensiones entre la historia y la memoria, como lo advirtiera Pierre Norá.

La presencia y actuación de las ciencias antropológicas en los museos ha sido, en la mayoría de los casos, mediante las figuras de conservadores, curadores y directores. En algunas ocasiones estas tres figuras se reúnen en una sola y tienden a difuminarse en el ejercicio inevitable de lo cotidiano. No obstante, contamos en nuestra disciplina con pioneros de gran valía que han dedicado parte de su vida profesional al universo de los museos, como una contribución al fortalecimiento de los procesos identitarios: Franz Boas, Lévi-Strauss, M. Godelier, Darcy Ribeiro, Paul Rivet, Gerado Reichel-Dolamtoff y, tal vez el más reciente, James Clifford. Algunos han actuado como conservadores y directores, otros, como investigadores en el montaje de exposiciones temáticas temporales. Sin embargo, sus intervenciones dejan en claro la necesidad de mayor participación desde el campo analítico y una beligerancia consensuada en la que sea posible la inclusión polifónica de voces provenientes de los distintos niveles y matices de las sociedades.

"No en vano observamos en los últimos años el crecimiento casi geométrico de museos como un fenómeno que intenta responder a la globalización o mundialización, desde la integración y la resistencia".

Dirigir nuestras miradas hacia los museos es más que un simple gusto por las estéticas, es una exigencia que formulan los procesos culturales actuales en nuestras comunidades. Hoy es imposible mirar sin mirarnos. Estamos en los linderos de estéticas más relacionadas con las éticas o las formas de estar en el mundo. Migramos a un mundo ético o preferimos la perplejidad.

Que en Brasil se disponga de museos comunitarios en buena parte de los Puntos de Cultura como un proyecto de Estado; que en Estados Unidos se trabaje desde algunos museos en la reivindicación y visibilización de los grupos indígenas aún existentes en su territorio; y que Colombia haga tránsito en el Congreso de la República un proyecto de Ley que

Foto: Maria Luisa Vela Garavito/ Flickr

A Colômbia é rica em festejos tradicionais de seus povos. Com origens que apontam ao século XIX, o carnaval de Barranquilla é uma das festas mais famosas e prestigiadas pelos colombianos.

busca la legitimación para la conservación y protección del patrimonio arqueológico por parte de las comunidades indígenas, son, entre otros muchos ejemplos, evidencia del papel protagónico que los museos tienen, en el entendido que éstos no son sólo continente sino contenidos que se producen mediante la puesta en práctica de la intersubjetividad como instrumento viable en la construcción de diálogos siempre imperfectos. Son finalmente múltiples textos y somos nosotros mismos, en fin, palimpsestos.

En Colombia se ha iniciado un interesante proceso que intenta la reflexión seria y sistemática acerca del papel cumplido y por cumplir de los museos en las sociedades, como agentes dinamizadores del cambio y del desarrollo.

En un reciente estudio de caso, que hace parte de una investigación más amplia, me encontré con la pregunta: ¿cuál es la contribución de los museos en la afirmación de procesos identitarios? La reflexión siguiente pretende dar una respuesta.

Museos, antropología e identidades culturales en Colombia

Una mirada al surgimiento y desarrollo de los museos en Colombia deja entrever que al menos dos grandes acontecimientos lo han afectado: el primero, de carácter netamente disciplinar, está relacionado con la apertura a nuevos paradigmas científicos en los campos de las ciencias humanas y sociales; el segundo, de carácter político y social, hace referencia al reconocimiento de Colombia, en especial desde la Constitución de 1991, como país pluriétnico y multicultural.

El acontecimiento disciplinar hace referencia a la crisis del paradigma positivista de ciencia que generó en las humanidades y en las ciencias sociales (específicamente en la antropología) una actitud crítica y reflexiva sobre sus conceptos de base (como el de cultura, por ejemplo) y sobre su objeto de estudio. La crisis condujo a repensar al primero como texto y al segundo en un contexto de orden relacional. La autorreflexión consecuente se ha extendido a todos los "productos" de la antropología y en consecuencia a la institución-museo, obligando a analizarla en su condición de texto[2] que debe interpretarse y contextualizarse. Gnecco afirma al respecto que "los museos son lugares donde los receptores y los objetos interactúan, formando complejidades de significación por entero atadas al destino histórico de la vida. Cada objeto, cada disposición, cada encuentro es históricamente significativo y semánticamente preciso. El museo es un texto":[3] habla, escucha, se calla y muchas veces grita y se reserva en lo "no dicho" el encanto del misterio y la pregunta.

Museos, memoria e "identidad nacional"

La lectura que se ha hecho del museo como institución, en Colombia, le reconoce una función fundamental y doble en nuestro proyecto de modernidad: de un lado está su valor social en la construcción y difusión de la identidad nacional (enseñanza); del otro, su papel ideológico en la legitimación del discurso nacionalista sobre los valores fundacionales de dicha identidad.[4] Desde esta perspectiva, el proyecto de modernidad le encomendó al museo la tarea de desarrollar y agenciar las "políticas de la

2. Sánchez, G. "Memoria, museo y nación", In: *Memoria, museo, nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª edición, 2000, p. 27. Zambrano, M., "Etnografía en el Museo Nacional: visión, epistemología y hegemonía", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo, Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia*, 2001, p. 211.

3. Gnecco, C. "Observaciones sobre arqueología, objetos y museos", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo, Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia*, 2001, p. 73.

4. Sánchez, G. "Memoria, museo y nación", In: *Memoria, museo, nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro.* Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 23 - 28.

memoria social", que en América Latina se materializaron en el proyecto de construcción y unificación de los Estado-Nación.[5] El proyecto moderno le pregunta críticamente al pasado e inventa la idea de futuro quizá hoy en crisis, porque en el final de la modernidad lo más prescindible es lo imprescindible.

"En Colombia se ha iniciado un interesante proceso que intenta la reflexión seria y sistemática acerca del papel cumplido y por cumplir de los museos en las sociedades, como agentes dinamizadores del cambio y del desarrollo".

Lo anterior supone una triple interrelación entre museo, memoria e "identidad nacional" como espacios de salvación y preservación de "la identidad del país". Los museos son espacios de domesticación de la memoria social, es decir, de la representación que se tiene de uno mismo frente a los demás, la cual es aprendida, heredada y transmitida.[6] Esta domesticación de la memoria social establece un orden jerárquico de carácter hegemónico y excluyente que demarca los límites de nuestro tiempo y espacio social, es decir, de nuestra identidad y nuestro territorio (Nación), mediante la inclusión e integración del "nosotros" versus la exclusión y diferenciación de "los otros".[7] Es todavía una lectura lineal del acontecimiento.

El museo tiene sus orígenes en la exclusión, en la negación recurrente y consciente de la diversidad cultural, en el afán de un proyecto de modernidad que pretendió la unificación de muchas culturas en la formación de un Estado-Nación. Es por ello que hablar de "la identidad del país", de "la identidad nacional", o de "la identidad cultural" de los colombianos conlleva una importante carga ideológica hegemónica que hace del olvido un castigo para los grupos étnicamente minoritarios. En Colombia es preciso pensar y hablar acerca de las identidades culturales.

El museo ya no es una lectura elegida y clasificada, es texto leído que puede abrirse a otras lecturas que ponen en duda la mirada oficial. Asistimos a una riqueza sin fin. Todo texto es tal cuando se lee, cuando se interpreta. La interpretación de los sueños nos dice que el sueño es ya una interpretación.

Ahora bien, la manera como se domestica la memoria social es mediante la "sacralización" de la historia, con el objetivo de construir una "Nación Sagrada" fundada sobre símbolos, monumentos históricos y un espíritu nacional. Las "técnicas de la domesticación" consisten en la repetición, por ejemplo, de las fechas y fiestas nacionales; la

5. Lechner, N. "Orden y memoria", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 68, 69.

6. Ibídem, p. 21.

7. Ibídem, p. 67 - 69.

Foto: Acervo do Museo del Oro del Banco de la República, Bogotá D.C., Colômbia

sobreproyección de "figuras simbólicas del pasado que permita realzar el presente"; y "la vinculación entre fechas y figuras de diversas épocas";[8] de ahí que se afirme que el principal recurso utilizado por Occidente para la domesticación de la memoria social sea el "uso del tiempo":

> "La brutal expansión de Occidente por todo el mundo ha demostrado con creces que el tiempo no es un recurso natural sino político. Si la expansión occidental ha requerido de una geopolítica para la colonización espacial del planeta, también ha demandado una cronopolítica que dé cuenta de su historia direccional: la historia del progreso, del desarrollo, de la civilización".[9]

Cuando el tiempo es el lugar donde finalmente habitamos o mejor en donde somos, sin saberlo bien.

En el Nuevo Mundo la primera "sacralización" de la Nación correspondió a la fundación de la república hispánica a imagen y semejanza de la metrópoli europea, asentada en valores religiosos y en la conciencia hidalga y nobiliaria, es decir, en Dios y el Rey, preceptos del proyecto de universalización y de unidad de Occidente.[10] José Celestino Mutis le

Incrustado no centro histórico de Bogotá, o Museo do Ouro guarda preciosidades da ourivesaria colombiana, desde o período pré-colombiano até a contemporaneidade.

8. Ibídem, p. 70, 71.

9. Gnecco, C. Op. cit., p. 74.

10. Tovar Pinzón, H. "La magia de la diversidad en el Nuevo Mundo", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro.* Sánchez, G. Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 200.

Foto: Luz A. Villa / Flickr

País de múltiplas identidades culturais, os colombianos têm encontrado nos processos museológicos da atualidade instrumentos de afirmação de sua diversidade. No litoral, reúne-se grande parte da população colombiana de origens africanas.

“Hoy en Colombia se afirma con tranquilidad, desde los museos, que nuestro país no tiene una identidad nacional, que ésta tampoco es la sumatoria de las existentes, y se prefiere reafirmar nuestra condición diversa y reconocer nuestra multiculturalidad”.

dice al Rey que vino a América a disipar las tinieblas con la ciencia y el arte. América era sombra en la mente del colonizador. Este es un mundo mágico que se vuelve inatrapable en las tercas miradas lineales.

Sin embargo este proyecto de universalización y unidad del pensamiento occidental debe ser observado con cuidado. Colombia significó un caso *sui géneris* en relación con el resto de las colonias de ultramar, ya que en nuestro país la unidad nunca fue el fundamento del orden social. Por el contrario, la diversidad ("lo múltiple") fue el reto que se debió enfrentar dada la fragmentación y dispersión de los recursos naturales, culturales, económicos, políticos, religiosos y que condujo al fortalecimiento de las diversas regiones y de sus correspondientes élites locales.[11]

"El museo tiene sus orígenes en la exclusión, en la negación recurrente y consciente de la diversidad cultural, en el afán de un proyecto de modernidad que pretendió la unificación de muchas culturas en la formación de un Estado-Nación".

Pese a lo anterior, el tiempo se sigue usando en nuestra mentalidad colonizada como domesticador de la memoria social:

> "no obstante la diferencia en los contactos y en la variada experiencia de las comunidades indígenas del siglo XVI en Colombia, la narrativa historiográfica sigue apuntando a la búsqueda de una razón hegemónica que ate la dispersa realidad prehispánica, como si esta dispersión y diversidad no fueran en sí mismas los ejes que fundamentan aquello que se erige en nosotros como patrimonio y como elemento cohesionador de nuestra identidad ".[12]

La historia de los museos en Colombia se asocia al proyecto de modernidad adelantado por las élites criollas una vez alcanzada la independencia y que buscaba consolidar el naciente Estado-Nación. Así se fundó el Museo Nacional en 1823, bajo la presidencia de Simón Bolívar, con un programa "positivista, divulgativo y patriota" que pretendía conocer los recursos naturales del país y mostrar a Colombia ante el mundo como una nación civilizada. En sus inicios el Museo Nacional fue fundamentalmente un museo de historia natural consagrado a la investigación científica y la enseñanza, y organizado en dos secciones: una de historia, arqueología, curiosidades y pintura; y otra de historia natural.[13]

Para finales del siglo XIX e inicios del XX una serie de acontecimientos políticos, sociales y económicos, entre los que se destaca la pérdida de Panamá, pusieron en auge el nacionalismo y el rescate y promoción de la "historia patria". Las colecciones de esta sección pasaron a ocupar un

lugar de importancia en el Museo, impulsadas además por los estudios americanistas desarrollados en Europa y que reconocían en las piezas de arte prehispánico (especialmente Quimbaya y Muisca) un "pasado civilizado".[14]

Para las décadas de 1930 y 1940 la denominada República Liberal y su proyecto de modernización del Estado institucionalizó la práctica de la arqueología. A partir de entonces la legitimación del proyecto de unificación y centralización de una identidad nacional se realizó desde la práctica científica, con lo que el museo pasó a ser el instrumento de divulgación y promoción de una identidad fundada en el descubrimiento del pasado indígena glorioso, y reforzada en el concepto de raza, ambos abordados de manera positiva.[15]

El museo como agente reparador del pasado

En la actualidad la orientación museológica en general persigue construir un museo de carácter reparador del pasado, sin nostalgias, democrático y que facilite el diálogo y el reconocimiento mutuo entre las diversas herencias culturales que habitan la Nación y que constituyen nuestra identidad nacional.[16] Hoy en Colombia se afirma con tranquilidad, desde los museos, que nuestro país no tiene una identidad nacional, que ésta tampoco es la sumatoria de las existentes, y se prefiere reafirmar nuestra condición diversa y reconocer nuestra multiculturalidad.

Este nuevo museo busca estar acorde con las actuales transformaciones políticas, sociales y económicas globales, las cuales se desarrollan sobre tres ejes programáticos: el imperativo de la globalización, el del neoliberalismo y el democrático.[17]

El imperativo de la globalización o "acontecimiento mundo" apunta a la noción de "aldea global" en la cual el planeta es un gigantesco ecosistema que exige nuevas políticas medioambientales para un ambiente sano, y donde las comunidades "no occidentales" (indígenas) ofrecen alternativas sobre la utilización de los recursos naturales (el paradigma del "desarrollo sostenible"), con lo cual se estaría gestando una política de oposición a la homogenización.[18] Es el caso del paradigma de la producción limpia frente

11.Ibídem, p. 195 - 197.

12.Ibídem, p. 197.

13. González, B. "¿Un museo libre de toda sospecha?", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro.* Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 86-89. Botero, C. I. "De la presentación a la representación: el pasado prehispánico en el Museo Nacional de Colombia", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo.* Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 51 - 53.

14. Botero, C. I. "De la presentación a la representación: el pasado prehispánico en el Museo Nacional de Colombia", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*. Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 54, 55.

15. Echeverri, Marcela. "El museo arqueológico y etnográfico (1939 - 1948): la puesta en escena de la nacionalidad a través de la construcción del pasado indígena". Medellín, ponencia presentada en el VII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad de Antioquia, 1995, p. 1 - 4. Marín, Erick. *Museos arqueológicos del Valle del Cauca: pasado, memoria y olvido,* Popayán, trabajo de grado, Universidad del Cauca, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Antropología, 2004, p. 35, 36.

16. Sánchez, G. Op. cit., p. 29.

17. Gros, C. "De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 357 - 360.

18. Ibídem, p. 357, 358.

Foto: Dani Maldonado/ Flickr

Os descendentes dos nativos americanos da Colômbia são também constituintes da diversidade, uma das essências colombianas.
Na imagem, crianças do povo Tayrona miram o fotógrafo.

a la tierra, que mejor sería pensarlo frente al lenguaje. Sembrar palabras limpias será la tarea.

Por su parte, el imperativo neoliberal exige el desmonte del Estado (desregulación) y favorece el desarrollo de las denominadas "políticas de descentralización" que introducen conceptos nuevos como los de "democracia participativa", pero que implican, en esencia, la transferencia de las responsabilidades del Estado a las comunidades locales".[19] Mundos participados más que participantes. Mundos planificados más desde las colectividades, que autónomos.

Finalmente, el imperativo democrático busca el reconocimiento de la denominada "sociedad civil" de nuevos actores y movimientos sociales proyectados nacional e internacionalmente, con lo que se modifican las visiones que se tenían sobre el funcionamiento de los Estados, la democracia y la representación nacional (identidad). En otras palabras, se gesta una nueva noción de modernidad que estaría reconociendo la diversidad.[20]

19. Ibídem, p. 358.

20. Ibídem, p. 359.

El segundo acontecimiento (de carácter político y social) que a mi parecer está afectando de manera positiva al museo, se relaciona con el reconocimiento del Estado a la Nación colombiana como pluriétnica y multicultural, lo que ha llevado a cuestionar el concepto de *identidad nacional*.

Existen serias dudas sobre la capacidad explicativa del concepto de identidad nacional, porque no se tiene claro si éste es meramente descriptivo o, por el contrario, de carácter atributivo (conjunto de rasgos) y connotativo de una fuerte subjetividad, arbitrariedad y fuerza legitimadora.

En este sentido, las dudas surgen porque "cuanto más grande sea la unidad de análisis, más difícil será generalizar su carácter de identidad". Esto obligará en primer lugar a desglosar (desagregar) las generalizaciones para que resulten más manejables; y, en segundo lugar, a indagar por los "lazos causales" con lo que se buscaría superar las generalizaciones descriptivas para vislumbrar análisis explicativos.[21] Así:

> "[…] la idea de la identidad nacional es un concepto de gran importancia en la historia (y quizás en la actualidad), y por lo tanto merece ser investigado y explicado ["como explanada: cosas que merecen explicación"]; pero eso no quiere decir que necesariamente tenga validez como explanadas, como una manera de explicar la historia. En otras palabras, no hay correlación necesaria entre la importancia de ciertos conceptos cuando son manejados por los propios actores históricos y cuando están al servicio del historiador o del científico social".[22]

"(…) la manera como se domestica la memoria social es mediante la 'sacralización' de la historia, con el objetivo de construir una 'Nación Sagrada' fundada sobre símbolos, monumentos históricos y un espíritu nacional".

De igual forma, la institución-museo es afectada cuando el discurso sobre la *identidad* entra en crisis, una vez se acepta y reconoce la naturaleza diversa de la Nación, pues si la función primigenia de esta institución es la de "conservar, difundir y reproducir en el público unos valores permanentes, universales y supuestamente inmutables",[23] ¿qué razón de ser tiene la existencia del museo en un mundo donde las identidades son fragmentadas, relacionales y parciales?

La respuesta a este interrogante puede encontrarse en la transformación de la institución-museo, de instrumento político e ideológico y domesticador de la memoria social, a centro de investigación de la Nación donde se aglutine la diversidad de pensamientos que

21. Knight, A. "La Identidad Nacional: ¿mito, rasgo o molde?", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 130, 131.

22. Ibídem, p.124.

23. Roldán, M. "Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1ª ed., 2000, p. 101.

contribuyan a la comprensión de nuestra realidad (el centro de información de la Nación),[24] es decir, de nuestro presente, como un esfuerzo para comprender las vicisitudes de nuestra época. De lo contrario, el museo como institución estaría condenado a desaparecer. Son los museos una interpretación de lo que somos y toda interpretación es apertura de sentido.

"La historia de los museos en Colombia se asocia al proyecto de modernidad adelantado por las élites criollas una vez alcanzada la independencia y que buscaba consolidar el naciente Estado-Nación".

El museo que vemos en la actualidad, con sus exposiciones permanentes y temporales, y sus participaciones comunitarias, tiene como intención final facilitar, mediante la sugerencia, el reconocimiento de otras realidades representadas en los universos indígenas, negros, campesinos y urbanos, para iniciar una reflexión acerca de sus rituales, sus simbolismos y sus pensamientos; no como una realidad distante — como algo que sucede de manera exótica, digno de observar como tal — sino como una que hace parte de nuestras cotidianidades, de nuestras geografías compartidas, de nuestras realidades multiétnicas y pluriculturales. Esta cotidianidad entendida como lo que todavía *es*.

De esta reflexión surgen, entonces, dos nuevas preguntas: ¿será posible hacer coincidir las periferias polifónicas en los centros de las memorias, mediante etnografías y etnologías como campos de la antropología aplicada? ¿Será posible migrar a una interpretación compleja de la memoria, ya no tanto como recuerdo, sino como pregunta? ■

Fernando Barona Tovar é antropólogo e trabalha no Museu do Ouro da Colômbia.

24. Jaramillo, L. G. "Reflexiones en torno al Fondo Arqueológico del Museo Nacional de Colombia", in: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 81.

BIBLIOGRAFÍA

BOTERO, C. I. "De la presentación a la representación: el pasado prehispánico en el Museo Nacional de Colombia", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo*, Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 51 - 55.

CLIFFORD, J. (1999), *Itinerarios transculturales,* Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

ECHEVERRI, Marcela. "El museo arqueológico y etnográfico (1939-1948): la puesta en escena de la nacionalidad a través de la construcción del pasado indígena". Medellín, ponencia presentada en el VII Congreso de Antropología en Colombia, Universidad de Antioquia, 1995, p. 1- 4.

GONZÁLES, B. "¿Un museo libre de toda sospecha?", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 86 - 89.

GNECCO, C. "Observaciones sobre arqueología, objetos y museos", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el museo,* Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 73-74.

GROS, C. "De la nación mestiza a la nación plural: el nuevo discurso de las identidades en el contexto de la globalización", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 357-360.

JARAMILLO, L. G. "Reflexiones en torno al Fondo Arqueológico del Museo Nacional de Colombia", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo,* Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 81.

KNIGHT, A. "La Identidad Nacional: ¿mito, rasgo o molde?", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 124-131.

LECHNER, N. "Orden y memoria", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 68-69.

MARÍN, Erick. *Museos arqueológicos del Valle del Cauca: pasado, memoria y olvido*, Popayán, trabajo de grado, Universidad del Cauca, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Antropología, 2004, p. 35-36.

ROLDÁN, M. "Museo Nacional, fronteras de la identidad y el reto de la globalización", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*, Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 101.

SÁNCHEZ, G. "Memoria, museo y nación", In: *Memoria, museo, nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G.; Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 23-29.

TOVAR PINZÓN, H. "La magia de la diversidad en el Nuevo Mundo", In: *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Sánchez, G. Wills, M. E. (compiladores), Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, p. 200.

ZAMBRANO, M. "Etnografía en el Museo Nacional: visión, epistemología y hegemonía", In: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo,* Bogotá, Memorias de los Coloquios Nacionales, mayo-agosto de 1999, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001, p. 211.

O RETRATO DE UM MENINO BORORO:

narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus. Séculos XIX e XXI.

JOÃO PACHECO DE OLIVEIRA

Um museu etnográfico, bem como os objetos que lá habitam, é algo que oscila entre duas ordens de existência. Em seu cotidiano, o museu vivencia uma luta permanente e infindável contra o caos localizado em suas entranhas, con-substanciado nas reservas técnicas, integradas por coleções muito heterogêneas, arranjos pragmáticos e classificações díspares. Herdeiros dos antigos gabinetes de curiosidade dos soberanos e de famílias poderosas, operam como um imenso reservatório de símbolos e mensagens, um tesouro de imagens das quais ninguém é plenamente conhecedor, que extravasa em muito os usos parciais que recebem em contextos intelectuais e políticos precisos. Os seus acervos, gigantescos e fragmentários, frutos de uma aparentemente desordenada construção coletiva, parecem pertencer ao domínio dos sonhos e do inconsciente.

Em seus espaços públicos e formais, um museu é sempre o lugar da ordem, que se impõe através de suas galerias e vitrines, da disposição das peças, de nomes e títulos, de notas explicativas, de classificações e de roteiros de visita. Objetos, imagens, luminosidades difusas ou convergentes, o tato ou a contemplação distanciada, os sons, os cheiros – todos esses recursos, entre outros, são colocados a serviço da produção de um sentido, da elaboração de uma narrativa que acaba sempre por ensejar alguma chave explicativa e classificatória.

Essa razão analítica, conquistadora e triunfante, pode assumir dois enquadramentos distintos, expressando diferentes paradigmas no discurso das ciências humanas. A primeira, a mais antiga nas práticas museológicas, é de natureza morfológica, operando através de comparações (inter e transculturais), produzindo taxonomias e séries

Guido, o menino bororo,
retratado em uma pintura a óleo, na
perspectiva romântica do olhar civilizador.

tecnológicas. Floresceu no ambiente intelectual do evolucionismo, com o qual revela uma solidariedade íntima. Embora possa preparar pequenas surpresas (ao falar em diversas linhas evolutivas e ao salientar as descontinuidades e particularidades de cada série), parece coexistir muito confortavelmente com o discurso colonial a ideia de uma supremacia ocidental e o sentimento de uma missão civilizadora.

A segunda enfatiza um enquadramento cultural, inserindo cada objeto, imagem ou sensação dentro das unidades socioculturais de que procedem, buscando resgatar-lhes um sentido originário. As comparações arrojadas são substituídas por uma perspectiva contextualizadora e relativizadora, na qual cada peça deve estar referida a um universo monocultural, que deve propiciar o acesso a sua semântica e a sua sintaxe.

Ambas as abordagens relacionam-se com os acervos de um modo pouco crítico e reflexivo, tomando como verdadeira a imagem mais imediata, operando com a pressuposição de objetos desconectados entre si, portadores de histórias insignificantes ou anedóticas. Em suma, improdutivos fragmentos reunidos ao acaso, que para gerarem algo de importante e significativo precisam ser reordenados em modos diferentes, seja segundo uma abordagem taxonômica, seja segundo uma abordagem cultural.

Disso resulta uma narrativa impositiva e auto-centrada, que sob a aura das ciências produz discursos apoiados em dados novos, supostamente escoimados de sua existência pretérita, e jamais questionados. O estilo marcadamente realista e analítico coexiste paradoxalmente com um essencialismo, no qual dimensões profundas são *reveladas* ao olhar do visitante, envolvendo-o em um jogo de representatividade (formas típicas), autenticidade (sentidos originais) e encantamento.

Outra via de abordagem, mais compreensiva e hermenêutica, pela qual tentaremos enveredar nessa comunicação, não privilegiaria os museus enquanto formuladores de mensagens (as narrativas que explicitamente propõe), mas enquanto *locus* de acumulação de símbolos, sentidos e emoções referidos a uma multiplicidade de atores sociais. Para isso é necessário partir das histórias depositadas em suas coleções, dos significados que muitos atores sociais atribuíram ou mesmo impuseram aos objetos étnicos e às imagens do colonizado, gerando sentidos que passaram a ser incorporados em sua materialidade, reinterpretados e ressemantizados a cada novo contexto.

Trata-se de uma historicização radical e profunda, que reconstitui os jogos de força e as lutas por classificações, procurando desvendar as muitas histórias esquecidas e silenciadas, explicitando a individualidade dos personagens e a multiplicidade de suas orientações, resgatando também emoções e sentimentos (além de argumentos, estratégias e ideologias). Com isso pretendemos abrir espaço no plano científico para uma consideração para a função heurística que a dimensão da reflexividade deve ter no estudo dos objetos museológicos. Há que se notar que essa é uma pré-condição para que possam surgir novos usos e performances políticas, propiciando usos mais polifônicos e democráticos do enorme poder de representação de que os museus estão investidos.

A adoção de um pequeno senhor (paguemegêra)

Passo então ao tema deste texto, o retrato de um jovem indígena, feito em um belíssimo quadro a óleo (sem assinatura do autor), cuja ficha museográfica existente no Museu Nacional nos diz chamar-se Guido. As informações ali apresentadas já são suficientes para qualificar os fatos e personagens. Trata-se de um menino bororo, adotado aproximadamente aos sete anos de idade por uma senhora de alta condição social, D. Maria do Carmo de Mello Rego. Durante quatro anos, de 1888 a 1892, esse menino viveu com ela e seu marido, primeiro no Mato Grosso, depois em uma fazenda no estado do Rio de Janeiro, vindo a falecer em virtude de causas naturais, possivelmente uma pneumonia. Esse quadro integra uma das mais antigas coleções do Museu Nacional, composta por cerca de 400 artefatos indígenas de Mato Grosso, além de desenhos e quadros, doados por sua mãe adotiva.[1]

"O nome de Guido (...) lhe foi dado por ser esse um dos santos celebrados no dia em que foi recebido pela família Mello Rego."

A adoção não é apenas uma instituição muita conhecida da sociedade brasileira, mas também um instrumento importante para a análise sociológica. Trata-se de um conjunto de operações sociais pelas quais uma pessoa vem a ser incorporada em outro grupo social que não aquele ao qual pertence em virtude de seu nascimento (WEINSTEIN, 1972). Refere-se assim aos procedimentos pelos quais uma pessoa pode ser realocada de uma posição quase natural para outra, entendendo-se por natural aqui o que resultaria do funcionamento das regras de descendência hegemônicas no contexto social considerado.

É importante desde logo compreender o caráter bem particular dessa adoção. Além de sua alta posição social, D. Maria do Carmo e seu marido relacionaram-se com o menino bororo como se fosse um filho verdadeiro.[2] Isso é descrito extensamente em uma espécie de diário afetivo, escrito apenas alguns meses após a morte de Guido por sua mãe adotiva.

> "Velhos, eu e meu marido, sem filhos, sem laços mais que nos prendam à vida, tínhamos concentrado nelle todos os nossos affectos, todos os nossos cuidados!" (MELLO REGO 1895, p. 41). "Todos os dias trazia-me uma folha bonita ou mimosa, se não tinha uma flor para colocar elle mesmo no meu peito – Quero enfeitar a minha mamãe, dizia" (1895, p. 37). Sem meias palavras e de forma reiterada ela explicita o seu sentimento frente a Guido: "Amei-te, amo-te, como se poude amar o filho mais idolatrado" (1895, p. 24).

1. O único estudo até o momento realizado sobre essa coleção é o de Vel Zoladz (1990), que aborda o material primordialmente em sua dimensão estética.

2. Segundo um levantamento publicado pela Revista do Centro Mattogrossense de Letras, em 1928, intitulado "Dados para a bibliografia mattogrossense", D. Maria do Carmo teria nascido no departamento de Cerro-Largo, Uruguai, provavelmente no ano de 1840 (vide NADAF, 1997, p. 101), contando portanto 48 anos quando da adoção do menino bororo.

Em um outro texto, de que falarei mais adiante, D. Maria do Carmo relatava práticas vigentes no estado de Mato Grosso, onde crianças indígenas eram recolhidas por brancos para, em uma replicação de um vínculo de escravidão, vir a transformar-se em mão de obra totalmente passiva e dependente:

> "Dizem que os Chamacocos vendem os filhos, mas em tal não creio. Acredito antes que, aprisionados pelos Cadiuéos, são as pobres crianças de 7 a 9 annos vendidas (...) quando cheguei à Mato Grosso, ainda se effectuavam aquellas deshumanas compras, cujo preço era de cinqüenta mil réis. A um companheiro de viagem, que já havia estado lá, ouvi dizer que levava cem mil réis separados para a compra de duas Chamacocos" (MELLO REGO, 1899, p. 182).[3]

No diário ela relata como ocorreu a adoção do jovem Guido:

> "Em Matto-Grosso, um dia, sendo meu marido presidente da província, trouxe o capitão Antônio José Duarte, pacificador da tribu dos bororos, uma turma de índios para serem baptizados, e delles fomos padrinhos. Vinham dois caciques, e dei-lhes os nomes do meu marido, Francisco e Raphael. Fiz-lhes quantos agrados pude e presenteei-os largamente. Também se mostraram em extremo satisfeitos, dizendo, por intermédio do interprete, que, uma vez de volta à aldeia, quando tivessem *quiarigôdo* (saudades) de nós, tornariam a Cuyabá para jantarem comnosco. (...) A um desses caciques, chamado no idioma indígena de *Boroiga* e a quem coube o nome christão de Raphael, pedi, já por intervenção do interprete, já auxiliada por um vocabulariosinho que me fora oferecido pelo capitão Duarte, que, uma vez na aldeia, de lá me mandasse um indiosinho orphão de pais, mas com o cabello comprido. Eu o criaria como filho. Respondeu-me que sim, porque me sabia boa e amiga dos bororos. Um mez depois, no dia 12 de junho de 1888, entregava-me o capitão Duarte um indiosinho, vestido com uma camisinha de chita e umas calcinhas azues" (MELLO REGO, 1895, p. 9).

Nesse documento ela descreve os primeiros cuidados dedicados ao menino índio recém-chegado:

> "Não sabia uma palavra de portuguez: mostrava ter sete annos, pois começava a mudar os dentes. Cuidava eu dele, banhava-o e muitas vezes me assentava no chão a abana-lo com uma ventarola, porque sentia muito callor, até ve-lo dormir" (MELLO REGO, 1895, p. 11).

Aos poucos o comportamento carinhoso de D. Maria do Carmo consegue romper no menino a barreira do medo e começa a criar-se uma comunicação mais efetiva. "Quando começou a fallar, perguntei-lhe como queria chamar-me, se mãe, se madrinha; respondeo-me rapido, sem vacillar, mamãe" (1895, p. 11-12). O nome de Guido, por outro lado, lhe foi dado por ser esse um dos santos celebrados no dia em que foi recebido pela família Mello Rego.

A condição de órfão[4] como um pressuposto para a adoção fica bem caracterizada no relato feito por D. Maria do Carmo, no qual se descreve claramente um processo de transferência afetiva:

> "Em poucos dias começou a manifestar-me a mais confiante estima e em breve tempo dava-me provas da maior (...) pois

---

3. A seguir D. Maria do Carmo lembrava que tal costume de compra e venda de índios caminhava na contra corrente de todo o processo constitucional brasileiro, coexistindo com as leis que aboliam a escravidão no país. Seu comentário final porém é crítico em relação à eficácia dessas mudanças institucionais: "Quem sabe quantas daquellas miseras creaturinhas não estarão escravisadas ainda hoje!" (idem).

4. Uma das razões filantrópicas pelas quais se aceitava no Brasil colonial o aprisionamento e escravização de jovens índios era a suposta ideia de que seriam órfãos e estariam assim ganhando uma família. Após a Independência (1822) as demandas que envolviam indígenas ficavam a cargo do Juiz de Órfãos, inserindo a tutela orfanológica como uma das bases jurídicas para o status especial dos indígenas também durante o período republicano (CARNEIRO DA CUNHA, 1992).

dedicação que lhe viera um desejo ardente de que eu fosse sua mãe, pois a outra lhe morrera quando muito pequenino" (MELLO REGO, 1895, p. 11).

A nova relação estava já consolidada: "Era já meu filho aquella creança tão pura, tão meiga, tão sedutora" (1895, p. 12).

Um outro menino índio, batizado por Salvador, os acompanhou, para tratamento de saúde, quando voltaram de Mato Grosso para o Rio de Janeiro. Guido era muito afeiçoado ao menino, a quem tratava de *tainó* (amigo). Conta D. Maria do Carmo que quando Salvador teve que retornar a Mato Grosso ela, receando que Guido fosse ficar muito triste e abatido, disse-lhe que "se quizesse também iria. Respondeu-me rápido e com os olhos a fulgir: Eu? Só se minha mãe for também!" (1895, p. 35). Guido não admitia separar-se de sua mãe adotiva e frequentemente afiançava-lhe: "Se minha mãe morrer, eu logo me mato..." (1895, p. 21).

Quanto ao seu pai verdadeiro, Guido contava que fora muito carinhoso e que, por causa dos espinhos, muitas vezes o carregava no colo, até mesmo quando já estava muito exaurido e doente. "Tinha-o visto morrer junto a um tronco de uma arvore cahida sobre um rio e que servia de ponte" (1895, p. 35). Apesar do reconhecimento da força dessa relação anterior, ela não deixa de sublinhar qual era o vínculo emocional maior verbalizado pelo próprio menino: "Sentia pelo pae fundas saudades, mas que a mim ainda queria mais" (1895, p. 35).

A relação com seu pai adotivo consolidou-se com mais vagar e por outros caminhos. Ainda em Mato Grosso, o general Francisco Raphael de Mello Rego, presidente da província, visitou as fortificações militares de fronteira.[5] Conta D. Maria do Carmo que Guido ficou muito impressionado pelo tratamento respeitoso dado a seu marido pelos militares em Corumbá. Passou a demonstrar simpatia pelos militares e logo incorporou os padrões de respeito que estes exibem por seus superiores. Demonstrava grande apreço pela pessoa do imperador, a quem tratava por *Paguemegêra* (senhor) e ficou muito feliz em ser batizado no dia do ano cujo padroeiro era São Pedro.

"O seu especial interesse e curiosidade [da mãe adotiva de Guido] pelo povo do qual procede o pequeno Guido se expressa claramente no fato de que a parte bororo, constituída por cerca de 240 peças, é de longe a mais completa e numerosa da coleção de objetos indígenas de Mato Grosso doado por ela ao Museu Nacional."

5.O general Francisco Raphael de Mello Rego foi presidente da província de Matto Grosso, de 6 de novembro de 1887 a 5 de fevereiro de 1889.

À medida que crescia, Guido passou a acompanhar o pai adotivo em cavalgadas e caçadas, pelas quais mostrava muito gosto e habilidade. D. Maria do Carmo mencionou diversos encontros com o conde d'Eu e sua esposa, a princesa Isabel, anotando que era muito admirada por todos a extraordinária habilidade do jovem Guido durante as caçadas no uso do arco e flecha. Esse convívio com a família imperial, sobreposto às noções de hierarquia, explicam a sua surpresa com os acontecimentos políticos a seguir. Quando se deu o 15 de novembro (Proclamação da República) Guido "ficou muito aflicto e observou-me: Minha mamãe, se os militares são tão bons e o imperador é tão grande, por que fazem isso com elle ?" (MELLO REGO, 1895, p. 19).

A etnografia indígena de Mato Grosso

O encontro intercultural, porém, não se realiza apenas por um movimento unilateral e pedagógico, pelo qual o tutelado e aprendiz é levado a incorporar à sua vida os modos e os sonhos do tutor, vindo assim a tentar aproximar-se de um modelo idealizado. O tutor também acaba por adequar-se àquela situação de interação, desenvolvendo condutas e priorizando valores que lhe permitem aproximar-se do tutelado, aumentando o grau de intercomunicação e mútua compreensão.[6]

Isso também sucedeu na relação entre D. Maria do Carmo e o menino bororo. O primeiro movimento nessa direção é de simpatia pelos indígenas,

> *"É como se, no construir objetos e imagens, Guido conseguisse restabelecer seu próprio equilíbrio interior, apropriar-se de diferentes mundos, reunir e conciliar o seu passado e o seu presente."*

constatado através de comentários positivos que lhes salientam virtudes ou habilidades que usualmente não lhes eram reconhecidas. Ela assim descreve as mulheres parecis – com as quais tivera contato durante uma visita de uma comitiva desses índios ao palácio em Cuiabá – como "baixas, porém de physionomia meiga e simpática" (MELLO REGO, 1899, p. 176), qualificando mesmo de "bonita" uma jovem que fazia parte desse grupo (1899, p. 175). Ao falar dos índios do Xingu, destaca os relatos do tenente Perrot, que trouxera deles boas impressões, considerando-os "hospitaleiros e laboriosos" (189, p. 177).

O segundo movimento é de interesse intelectual pela cultura material e pelos costumes dos indígenas de Mato Grosso. Paralelamente ao processo de adoção do menino bororo, ela desenvolveu um interesse especial pela cultura indígena, recebendo presentes, comprando coisas que considerava bonitas e até mesmo empreendendo expedição a

6.Para um exemplo na etnografia indígena contemporânea vide o relato da interação entre o agente governamental Manuelão e os índios ticuna durante o processo de criação da primeira reserva indígena na região do Alto Solimões (OLIVEIRA, 1988).

sítios arqueológicos. Durante a sua permanência na província, reuniu cerca de 400 peças etnográficas, procedentes dos bororo, parecis, cabixis, auités, bakhairis, cajabys, guatós, tapanhunas, barbados, sanapanãs, chamacocos, guaranys, cadiuéos e coroados. D. Maria do Carmo fez acompanhar essa coleção, doada ao Museu Nacional, por um texto por ela escrito e publicado na revista dessa instituição, os *Archivos do Museu Nacional*.

Como esposa do governador, D. Maria do Carmo mantinha contatos com os oficiais e cientistas que integravam as expedições para o interior. Dessa forma recebeu como presentes inúmeros artefatos indígenas, bem como participava ativamente de um circuito de informações, ideias e valores. Conheceu o Dr. Karl von den Steinen, famoso naturalista, com quem debateu pessoalmente, mencionando igualmente conversas com outros integrantes da expedição (que chamava de "Comissão Alemã"), como o Dr. Meyer e o tenente Perrot. Operava com critérios comuns aos naturalistas e etnólogos alemães, referidos a uma "antropologia de salvamento", vindo a destacar assim o "grande valor scientifico" da coleta de peças de uma tribo que "tende a desapparecer". Este lhe parecia ser o caso dos guatós, dos quais observa que "a varíola destroçou tanto essa tribu, que hoje está em extremo reduzida" (MELLO REGO, 1899, p. 180).

D. Maria do Carmo realizou uma expedição a São Luís de Cáceres, da qual resultaram diversos objetos pequenos (cachimbos e panelas), além de uma grande urna funerária que tinha 95 cm de diâmetro (MELLO REGO, 1899, p. 179). Comenta que o próprio Dr. von den Steinen interessou-se bastante por suas descobertas e que, impossibilitado de retornar ele mesmo àquele sítio, recomendara ao Dr. Meyer que o fizesse. O relato dessa expedição foi publicado como uma pequena notícia científica, onde ela esclarece que foram por ela obtidas todas as peças de cerâmica indígena de Mato Grosso de que dispunha "o nosso Museu" (MELLO REGO, 1899, p. 178), isto é, o Museu Nacional.

D. Maria do Carmo manifesta o seu respeito pelo trabalho da comissão alemã, expressando enorme admiração pelo precioso acervo reunido:

> "A variedade assombrosa dos mais lindos enfeites de pennas, além de máscaras e collares, onde o ambar semelhava bellissimos topazios, juntavam-se riquissimos specimens de ceramica, que da parte da comissão mereciam os maiores desvelos e cuidados (...) Que ufania não hão de elles ter experimentado, bem recompensados das fadigas que sofreram, ao apresentarem na Europa a seus collegas a ampla e preciosissima colheita feita nos serttões de Matto Grosso!"

Situando-se em uma perspectiva análoga e em uma condição de igualdade com os naturalistas estrangeiros, ela acrescenta um comentário original, indicando a sua preocupação com a preservação do patrimônio cultural nacional: "ainda sinto no meu coração de brazileira o pezar que experimentei ao admirar a esplendida colleção de artefactos com que tinha de ser enriquecido o Museu de Berlim..." (MELLO REGO, 1899, p. 178).

Se comparados com o padrão etnográfico pós-Malinowski, os relatos de D. Maria do Carmo deixam entrever uma dimensão valorativa. Isso não a distancia de modo algum das descrições apresentadas pelos naturalistas viajantes e pelos cientistas contemporâneos que então exploravam os

sertões. Apesar de elogiar "o gosto artístico innato no selvagem", ela anota ser este "apparentemente indifferente (...) a contemplar os primores da natureza" (MELLO REGO, 1899, p. 175). Menciona a existência dos "ferozes cabixis", caracterizados como "cruéis e indomáveis vizinhos", que até pouco antes impunham o "terror", cometendo "toda sorte de barbaridades" (1899, p. 176). No livro anteriormente citado, ela expressa duas caracterizações negativas sobre o índio: de que é "vingativo" e "indolente" (MELLO REGO, 1895, p. 13 e 18).

Ainda que o contato com os integrantes da comissão alemã ou com escritores e intelectuais no Rio de Janeiro tenha estimulado o interesse de D. Maria do Carmo pela etnografia, com a formação de coleções científicas e com a elaboração de curtos trabalhos escritos, não seria razoável esquecer que essa é também uma via para melhor compreender e valorizar a existência pregressa do seu filho adotivo. O seu especial interesse e curiosidade pelo povo do qual procede o pequeno Guido se expressa claramente no fato de que a parte bororo, constituída por cerca de 240 peças, é de longe a mais completa e numerosa da coleção de objetos indígenas de Mato Grosso doado por ela ao Museu Nacional. É com grande empatia e respeito que ela descreve a cerimônia de perfuração dos lábios inferiores dos meninos bororo, equiparando-a inclusive com o batizado cristão. Mas essa etnografia compreensiva também não está desvinculada da dimensão afetiva, o que se explicita no final do relato, que arremata dizendo que foi assim que o seu filho adotivo obteve um nome bororo – "Piududo" (beija-flor).

Ao confessar o caráter vingativo do índio, ela na realidade está apresentando mais uma cena de amor filial – o furor manifestado por Guido contra uma empregada que deixara cair sobre a mão de D. Maria do Carmo uma tampa de mala.[7] Ela nos conta que toda vez que o menino se lembrava do acontecimento, considerando que aquilo pudesse ter sido feito de propósito (e não por acaso), Guido dizia que tinha pena de não haver matado a criada (MELLO REGO, 1895, p. 13), revelando assim ter alguma consciência da importância de si próprio dentro do universo social fortemente assimétrico em que estava instalado.

Um artista em desenvolvimento

Mas, para além dos sentimentos, qual era a direção e a finalidade da atividade pedagógica desenvolvida por D. Maria do Carmo em relação ao jovem bororo? No início nada era claro, exceto daquilo que ela se separava radicalmente – a incorporação do indígena como dependente e trabalhador não remunerado – e a equiparação de Guido a um filho verdadeiro. Aos poucos, porém, nele surgem os sinais de uma habilidade especial, que são logo observados e estimulados:

> "A atividade daquela criança era tal que mesmo doente, de cama, estava sempre rodeado de lápis, papel e ferrinhos.

7.Também ao mencionar os índios como indolentes, ela o faz com a finalidade de valorizar o menino bororo, descrevendo a intensidade de suas tarefas e a obstinação com que se entregava a elas.

Foto: Guido/Acervo Museu Nacional

Nos seus desenhos, Guido busca encontrar um equilíbrio entre o passado na aldeia e o presente em uma família branca culta e abastada.

> Fazia barquinhos de madeira, com toda a cordoalha, calebres, etc. Pintava navios e assim passava dias inteiros, ora inventando máquinas, fabricando peças de artilharia, pistolas, etc., ora desenhando embarcações, figuras e paisagens" (MELLO REGO 1895, p. 17).

É como se no construir objetos e imagens Guido conseguisse restabelecer seu próprio equilíbrio interior, apropriar-se de diferentes mundos, reunir e conciliar o seu passado e o seu presente.

Dentre todas logo uma atividade irá destacar-se: o desenho e a pintura:

> "Pelo costume de vê-lo sempre a rabiscar, prestei certo dia atenção ao que fazia. Disse-me que não olhasse, pois queria fazer-me uma surpresa. Quando acabou deu-me o papel: Aqui está minha mãe, uma pescaria de Bororós, que eu fiz para a minha mãe querida" (MELLO REGO, 1895, p. 17).

Ela explicita as premissas e extrai uma conclusão desses fatos:

> "Nunca tivera uma lição de desenho. Era artista por intuição, havia de ser um gênio. Era singularmente vivo, perspicaz e de uma compreensão assombrosa, facílima. Vencia todas as dificuldades, denotando a mais aguda inteligência..." (1895, p. 18).

Dos pequenos cadernos, Guido passa a folhas maiores, que lhe eram fornecidas por D. Maria do Carmo. Os desenhos reunidos, em número de 329, tomam três portfólios, organizados por sua mãe adotiva, constituindo-se em um material extremamente rico e original, expressando o imaginário de um jovem indígena acolhido em uma família abastada e culta. Esses desenhos estão na maior parte voltados para a reprodução de paisagens do interior do Mato Grosso. São raras as figuras humanas. Aparecem também em algumas ocasiões fazendas, sendo esses os desenhos mais elaborados. A impressão que transmitem é como se as fazendas estivessem situadas numa ilha, como que emolduradas e destacadas em relação à floresta. É esse núcleo civilizatório que Guido reproduziu com destaque, distinguindo-o fortemente dos "arranchamentos" (palavra utilizada em um texto elaborado por sua mãe adotiva), que indicariam tanto as moradias indígenas quanto aquelas de extratores e pescadores.

O paradigma da inferioridade do índio

A adoção pode ser usada como uma metáfora para pensar o "encontro colonial" (ASAD, 1973) em sua dimensão mais individualizadora e cotidiana, referida aos procedimentos pelos quais pessoas de uma sociedade e cultura vêm a ser incorporadas de modo rotineiro e capilar às instituições e grupos de uma outra sociedade e cultura. É nesse sentido que temos trabalhado com a ideia de tutela como um modo de dominação, pela qual os povos indígenas passam a ser descritos como portadores naturais de uma *indianidade*, de natureza política e genérica, que lhes é imposta pela situação colonial em que se encontram (OLIVEIRA, 1988).

A inculcação de novos hábitos adequados à inserção dos indígenas em uma situação colonial frequentemente é executada através de pessoas, papéis e instituições que cumprem, na esfera familiar, a função de uma figura muito conhecida – a da governanta *(nanny)* (PAYNE, 1977). Os missionários algumas vezes substituíram as famílias indígenas

“Morto como indivíduo, Guido retorna agora como símbolo, indissociavelmente ligado a sua mãe adotiva, com uma dupla realidade, seja como personagem de uma narrativa literária e trágica, seja com nome de uma coleção de valor científico e artístico.”

através de mecanismos como o internato indígena, até hoje praticado.[8] Muitas são as formas pelas quais esse instrumento de mediação sociocultural se fez presente na vida dos povos indígenas – igrejas, internatos, unidades militares ou administrativas, equipes econômicas, migrações temporárias, etc. – com finalidades disciplinadoras menos ou mais claramente explícitas e definidas.

As práticas de adoção interétnica devem ser focalizadas, dentro desse contexto, como uma forma de atualização dessa função de intermediação cultural. Quando o meio social é fortemente homogêneo, essa passagem pode ser realizada através de uma única intervenção ritual, sem deixar acentuadas marcas posteriores. Se é muito grande a diferença de conhecimentos e poderes implicados na condição de ser membro de cada um desses grupos, os instrumentos de mediação social não poderão mais ser episódicos e pontuais, mas exigirão uma ação continuada, um papel específico e uma autoridade reguladora. Mães adotivas ou madrastas brancas de crianças indígenas devem ser consideradas, portanto, em uma perspectiva sociológica, e não apenas por suas motivações individuais ou por argumentações conscientes.

Na realidade o projeto de D. Maria do Carmo em relação a Guido entrava em confronto com as concepções que então se faziam hegemônicas nos círculos intelectuais e no meio social em que vivia. Ocupava destacada posição nesse cenário a teoria elaborada por Batista de Lacerda (que mais tarde seria inclusive diretor do Museu Nacional), sobre a inferioridade racial do indígena (SCHWARCZ, 1993). Tal fato, postulava-se, fora publicamente comprovado por estudos antropométricos e por diversos testes mecânicos realizados por ocasião da *Exposição Anthropologica Brazileira*, no Rio de Janeiro, em 1882 (NASCIMENTO, 1991 e MOREL, 2000).

A ideia de raça ocupava um lugar central no pensamento do século XIX, com extensos desenvolvimentos na França e na Alemanha, respectivamente na antropologia física e na geografia. Também no Brasil, na segunda metade do século XIX, o Romantismo perdia terreno progressivamente para um cientificismo de cunho evolucionista, ancorado na ideia de raça (CARNEIRO DA CUNHA, 1992), que propunha uma ciência experimental dos tipos físicos e operava com determinismos estabelecidos em fatores biológicos ou climáticos (FARIA, 1993).

Os desejos de D. Maria do Carmo pareciam, portanto, conflitar-se com os fatos científicos da

8.Em certos contextos repetido pelo próprio indigenismo oficial. Para uma análise dessas experiências, ver Lima (1994) e Machado (1994).

suposta inadequação dos indígenas à civilização. O fim trágico de sua experiência de adoção era previsível tanto segundo os usos e costumes da sociedade em que vivia (onde era aos índios reservada a incorporação nas famílias brancas como mero "agregado", uma forma disfarçado de escravidão tanto criticada por D. Maria do Carmo) quanto segundo as teorias científicas da época. Indivíduos da raça indígena teriam ainda menos chances de adaptar-se às sofisticadas artes da civilização e ao modo de vida da corte do que de dedicar-se às rotinas embrutecidas de executar trabalhos manuais e serviços não qualificados nas fazendas de Mato Grosso.[9]

Se, em virtude de sua alta condição social, D. Maria do Carmo não sofria constrições de qualquer ordem ao tipo de relação que decidira estabelecer com uma criança indígena, isso não a colocava, contudo, ao abrigo das avaliações de seus contemporâneos, que acreditavam no determinismo das leis biológicas e implicitamente condenavam ao fracasso antecipado a sua experiência de convivência interétnica.

> *"O Guido que observamos no quadro e que dá o nome à mais antiga coleção etnográfica de Mato Grosso não corresponde exatamente ao Guido de Mello Rego, filho adotivo de D. Maria do Carmo, nem a um menino bororo ("Piududo"), mas constitui uma fusão entre imagens de dois meninos bororo realizada por um pintor distante."*

O discurso do Romantismo

Em 26 de janeiro de 1892, o menino bororo veio a falecer na fazenda São Paulo, em Mendes, no estado do Rio de Janeiro. Inconsolável, sua mãe adotiva escreveu uma carta ao Visconde de Taunay, relatando-lhe o ocorrido; dois meses depois colocou no papel uma descrição dos últimos meses de vida do menino; em agosto desse mesmo ano, em resposta à proposta do Visconde de Taunay de que reunisse aqueles relatos em um livro, escreveu-lhe uma terceira carta. "Seriam as páginas desse livrinho um tributo de affecto a memoria que tanto, tanto se affeiçoou a mim, e a quem tanto me devotei" (MELLO REGO, 1895, p. 30). Esses seriam os três capítulos de um pequeno livro intitulado *Guido (Páginas de Dor)*, publicado em 1895, três anos depois, pela conceituada Typographia Leuzinger, da cidade do Rio de Janeiro, com um prefácio do Visconde de Taunay.

9. Mesmo a experiência do indigenismo rondoniano, colocada em prática nas décadas seguintes, incorporando os indígenas enquanto tutelados da União, transformando-os em ocupantes sedentários de reservas ou ainda em trabalhadores nas linhas telegráficas de Mato Grosso, mexia de um modo menos radical com as rotinas e articulações cotidianas com o meio ambiente do que ocorreu na adoção do menino bororo. Na base dessa pedagogia do Positivismo, havia a ideia de evitar mudanças traumáticas, que saltassem por cima de fases evolutivas bem distintas.

O que seria para os cientistas apenas uma fatalidade é apresentado na perspectiva do Romantismo como uma tragédia sublime. É o que nos diz o Visconde de Taunay, ao introduzir um "acontecimento tão profundo e tão bellamente expresso, no desalinho da dor":

> "Guido, formoso Guido, encantador colibri das selvas virgens de Mato Grosso, brilhaste um momento como irizada flecha de luz no seio da densa floresta e de repente te sumiste nas sombras da misteriosa e insondável escuridão". (MELLO REGO, 1895, p. 6).[10]

A morte de Guido e o fracasso da experiência de incorporação de um indígena em elevados extratos da sociedade brasileira serviu não apenas como um acontecimento narrativo que exemplificava as concepções científicas da época. Ele também expressava à perfeição no plano individual um padrão discursivo bem geral, onde as condições preexistentes dos indígenas eram sempre equiparadas a uma mítica "idade de ouro" e a sua trajetória histórica era descrita apenas e necessariamente sob o signo da tragédia e da destruição (BRUNER, 1986).

No plano narrativo, as teorias raciais do século XIX serão mais tarde substituídas pelo discurso da aculturação, dominante na antropologia norte-americana de certo período, assim como a pura e simples condenação dos membros de uma coletividade em função de uma fatalidade biológica pode ser transformada em uma interminável sequência de estudos interdisciplinares sobre anomia, marginalidade e formas múltiplas de patologias sociais (alcoolismo, violência, desagregação da personalidade e de vínculos comunitários, etc.). Quase cem anos depois, os indígenas ainda continuavam a ser interpretados segundo o mesmo *paradigma da extinção inelutável e da inadequação ao mundo moderno*. Isso se expressa inclusive no caso específico, em que as manifestações artísticas elaboradas pelo menino bororo continuam a ser interpretadas através do viés da aculturação e da noção de "homem marginal" (VEL ZOLADZ, 1990).

Foi essa inserção social muito elevada, com uma mãe adotiva de boa educação e fina sensibilidade, e com um pai adotivo que era o presidente da província do Mato Grosso, que tornou absolutamente singular a adoção do jovem Guido, que se via também como um pequeno *Paguemegêra*, igual ao seu pai e, de certo, modo também semelhante ao Imperador. Isso propiciou ao jovem Guido uma alternativa bem original nesse encontro cultural entre colonizador e colonizado, permitindo-lhe desenvolver sua

"Utilizadas simplesmente como exemplificações da 'cultura bororo', essas peças apenas ajudam a cristalizar preconceitos, exclusões política e construções analíticas equivocadas."

10. Segundo o dicionário o termo "colibri" seria uma palavra de origem indígena (Galibi), incorporada ao idioma francês; o chamamento mais usual dado a esse pássaro no Brasil seria o de "beija-flor" ou mesmo, entre populações rurais do sudeste, de "cuitelo". (BUARQUE DE HOLANDA, 1975, p. 346-408).

capacidade intelectual e artística sem necessitar para isso escamotear ou recusar por completo a sua condição de indígena.

É disso que nos dá notícias D. Maria do Carmo, ao relatar as singulares interpretações que o jovem Guido formula sobre certos episódios da história do Brasil, que nos contextos escolares estigmatizam os índios e são causa de hostilidade e rejeição para com eles. Tratava-se do episódio do bispo da Bahia, D. Pero Fernandes Sardinha, que após um naufrágio foi devorado por índios caetés. Ao ouvir esse relato, Guido teria feito o seguinte comentário, que claramente reflete o período de conflitos e perseguição vivido pelos bororo, cuja situação vivenciara anteriormente a sua adoção: "Coitado do bispo. Era porque os índios pensavam que era ele que os mandava matar" (MELLO REGO, 1895, p. 19-20).

Cabe registrar de pronto a ausência de qualquer sentimento de vergonha ou de culpa, tão frequente nos indígenas (jovens e adultos) quando confrontados com fatos que de algum modo os relacionam pessoalmente com instituições fortemente estigmatizadas pelos brancos. Guido faz um comentário compreensivo, sem condenar os executores daquele ato, associando-o ao contrário não à suposta "crueldade" (intrínseca ou cultural), que seria a leitura mais corriqueira na época, mas às violências realizadas sobre os índios, aventando a hipótese de que fosse tão simplesmente uma estratégia de represália.

Em seguida, aparece uma segunda explicação que refletia ainda mais claramente a singular experiência de contatos culturais vividos pelos bororo. Guido levantou a hipótese que talvez aqueles índios fossem companheiros dos kayapó, que eram os mais temidos vizinhos dos bororo, afastando-se também de um discurso genérico sobre os indígenas, que igualasse a todos e os valorizasse de forma homogênea. Suas avaliações estão muito distantes daquelas dos índios incorporados em extratos inferiores da sociedade branca, que são conduzidos a ocultar suas próprias tradições e rejeitar os seus valores. Como um "pequeno senhor" não precisa rechaçar completamente o seu passado bororo, de algum modo incorporando-o na construção de sua individualidade, aproveitando os espaços de liberdade que lhe são concedidos por sua família adotiva.

A representação forjada

Colocados diante dessa tela, sentimo-nos transportados a outros tempos e outras histórias, navegando livremente entre a claridade e as sombras, divididos entre a fascinação e o mistério. Não sabemos, porém, que estamos enredados em uma armadilha que para nós foi tecida lenta e carinhosamente por D. Maria do Carmo. "Um dia perguntará algum curioso – Quem foi esse Guido de Mello Rego?" (MELLO REGO, 1895, p. 42). Essa pergunta também poderíamos dirigir, mais adiante, às peças etnográficas que compõe aquela coleção.

Recapitulando, vimos num primeiro movimento como o menino Piududo, adotado por família abastada e culta, transformava-se no jovem Guido, promessa de um artista (pintor). A sua morte prematura jogou por terra os planos de sua mãe adotiva; mas também servia para ratificar, aos

olhos da ciência da época, a tese da inferioridade do indígena e de sua não adaptabilidade à vida civilizada.

Sucedeu-se então um segundo movimento, totalmente executado por D. Maria do Carmo, onde Guido era apenas um legado de memória:

> "Fiz presente ao Museu da importante coleção de artefatos de índios que colecionei e guardava para o meu filho, com a condição de lhe conservarem o nome no lugar onde ela for colocada (...) O Dr. Ladislao Netto que a conhece e aprecia o seu valor, aceitou de bom grado essa condição e lhe destina um gabinete especial. O retrato, que mandei tirar, também pertencerá ao Museu e a essa coleção depois de minha morte" (MELLO REGO, 1895, p. 41-42).[11]

"A coleção de artefatos indígenas de Mato Grosso, assim como outras coleções antigas do Museu Nacional, estão absolutamente perpassadas de historicidade, que lhes foi investida no próprio contexto de sua coleta."

No mesmo ano de 1895, em que foi publicado o livro *Guido: Paginas de Dor*, falando sobre seu filho adotivo e lamentando sua morte, D. Maria do Carmo ofertou e passou à guarda do Museu Nacional a coleção de peças etnográficas de Mato Grosso, nomeada a seu pedido como coleção "Guido". As suas últimas palavras no texto que acompanhava essa coleção deixam claro que não se poderia considerar as duas imagens – de um lado a pessoa interessada na etnografia indígena do Mato Grosso e de outro a mãe adotiva de um menino indígena transformado em um pequeno artista – como coisas separadas.

> "Ao finalisar esta brevissima noticia, devo fazer a confissão de que ao escreve-la, não me dominou outro sentimento sinão o que me podiam inspirar a incessante lembrança e a funda saudade do meu inolvidavel e adorado Guido" (MELLO REGO, 1899, p. 184).

Morto como indivíduo, Guido retorna agora como símbolo, indissociavelmente ligado a sua mãe adotiva, com uma dupla realidade, seja como personagem de uma narrativa literária e trágica, seja como nome de uma coleção de valor científico e artístico. Romantismo e teorias raciais, arte e ciência estiveram em disputa pelo poder de interpretar e prever o destino do jovem indígena, isso se refletindo por último na posse do retrato a óleo do menino bororo, que de certo modo sintetizava, harmonizava e dissolvia essas polaridades.

O retrato ficou guardado com sua mãe adotiva até a morte desta, depois sendo confiado à guarda do Museu Nacional. O respeito pelo profundo sentimento de dor expressado por figura tão eminente retirou ao caso a exemplaridade da simples aplicação de leis gerais,[12] o assunto (empurrado

---

11. Ladislao Netto foi um destacado cientista, que ocupou a direção do Museu Nacional de 1874 a 1893 (SCHWARCZ, 1993, p. 71).

12. Nesse período Batista de Lacerda era o diretor do Museu Nacional (SCHWARCZ, 1993).

pelo próprio quadro e sutilmente condensado nele) deslocando-se para o domínio da arte, como uma expressão humana e trágica. Incentivada ainda pelo Visconde de Taunay, D. Maria do Carmo veio ainda a publicar um pequeno livro de viagens, publicado também pela Typ. Leuzinger, em 1897, intitulado "Lembranças do Matto Grosso", no qual nos relata alguns episódios ocorridos durante sua estadia na província. Este livro é dedicado ao Visconde de Taunay "que tanta sympathia ha mostrado sempre por Matto-Grosso e com elegantissima penna e tão encantadora propriedade lhe há descripto muitos dos formosos sítios" (MELLO REGO, 1897 b).

Na terceira carta ao Visconde de Taunay, D. Maria do Carmo nos esclarece sobre isso: "Mandei fazer em Paris um retrato. Quer vê-lo quando chegar?" Isso foi escrito em 26 de agosto de 1892, exatamente sete meses após a morte de Guido. Entre os últimos elementos da coleção, já vindos como parte do legado testamentário, existem duas fotografias colocadas em porta-retratos de mesa. Em uma dessas fotos Guido está sozinho e de pé; na outra ele aparece sentado em algo que seria a figuração de um rochedo, enquanto a seus pés está um menino indígena, apoiado sobre o cotovelo direito, deitado sobre um enorme couro de onça. Foram essas fotos, tiradas anos antes, que viajaram até Paris, na encomenda feita por D. Maria do Carmo.

Se, ao invés do puro encantamento, tentarmos compreender o complexo jogo de refrações que instaura simultaneamente ilusões e realidades, iremos atravessar um terreno povoado de surpresas. A primeira delas aqui está: o estandarte desse jogo de refrações, a senha para acessar essa experiência trágica e humana, o retrato de Guido, corresponde à representação de uma cena que nunca existiu. O pintor e o menino bororo jamais se encontraram!

Em ambas as fotos, Guido aparece com um bonito enfeite labial, similar ao do quadro; os demais paramentos foram modificados, como as braçadeiras e os colares bororo (que foram reduzidos em tamanho e complexidade), o colar de madrepérolas, que lhe fora dado por sua mãe adotiva (que foi aumentado) e o cocar de penas (inteiramente suprimido). Nas duas fotos, Guido está em posição frontal ao fotógrafo, com um olhar inquisitivo; na tela ele aparece em posição oblíqua, fitando a sua direita com uma expressão distante e reflexiva. O retrato, feito em Paris, por um pintor anônimo que, entre outras refrações culturais, suaviza possíveis demarcadores raciais, justapõe à figura estetizada do jovem Guido os olhos do menino que ele chamava de "Tainó". O Guido que observamos no quadro e que dá o nome à mais antiga coleção etnográfica de Mato Grosso não corresponde exatamente ao Guido de Mello Rego, filho adotivo de D. Maria do Carmo, nem a um menino bororo ("Piududo"), mas constitui uma fusão entre imagens de dois meninos bororo realizada por um pintor distante.

Coleções etnográficas como fontes históricas e culturais

Se precisamos acautelarmo-nos contra a ilusão da autenticidade e representatividade do retrato em relação a um menino bororo quanto ao filho adotivo de D. Maria do Carmo, também precisamos repensar os usos - estetizantes e meramente referendadores

Foto: Acervo Museu Nacional-RJ/ Atribuída a Marc Ferrez

No olhar capturado pela foto, Guido mostra uma expressão mais dura, ausente na pintura romantizada.

de conceitos e preconceitos - que muitas vezes fazemos das coleções etnográficas. Utilizadas simplesmente como exemplificações da "cultura bororo", essas peças apenas ajudam a cristalizar preconceitos, exclusões políticas e construções analíticas equivocadas.

Todo esse acervo etnográfico procedeu principalmente dos anos da chamada "pacificação" dos bororo.[13] Karl von den Steinen descreveu brevemente esse cenário, estimando que os bororo eram cerca de dez mil. Relata também que na expedição científica que realizara a Mato Grosso conheceu um fazendeiro que lhe dissera que, durante seis anos de convívio com os indígenas, matou quatrocentos e cinquenta e aprisionou cinquenta! (STEINEN, 1940, p. 572). Tais fatos chocam profundamente ao leitor de hoje. Mesmo após forte recuperação demográfica registrada nas últimas décadas, os bororo atualmente são em número de 914 (segundo estimativas de RICARDO, 1995).

Os objetos da coleção – flechas, arcos, colares, bordunas e cocares usados por líderes indígenas – correspondem a presentes ofertados pelos dirigentes indígenas por ocasião de seu batismo cristão, como prova de amizade e de celebração da paz com os brancos. São em geral peças extremamente valiosas e singulares, pois provêm de pessoas e coletividades historicamente definidas, que se despojavam de bens culturais raros para estabelecer uma relação de aliança e de submissão ao imperador e seus representantes. Essas peças foram doadas ao marido de D. Maria do Carmo pelos militares e responsáveis diretos pelas "pacificações". É o caso da *curuguga*, espécie de colar feito de penas de gavião, que só os principais chefes poderiam usar, que integra a coleção, pois correspondera a um presente ofertado pelo seu portador, o "grande cacique *Moguiocuri*" (MELLO REGO, 1899, p. 183).

A singularidade e o sentido dessa coleção são dados por seu enquadramento histórico, por constituirem-se de objetos que, tais como bandeiras, guerras e tratados, permitem compor as atas de uma guerra, que foi a conquista das terras de Mato Grosso aos indígenas. Os objetos dessa coleção, justapostos ao processo histórico cujos personagens figuram no relato de D. Maria do Carmo, revelam-se documentos de enorme significação para a história dos bororo e da colonização de Mato Grosso.

A coleção de artefatos indígenas de Mato Grosso, assim como outras coleções antigas do Museu Nacional, estão absolutamente perpassadas de historicidade, que lhes foi investida no próprio contexto de sua coleta. Para se ter uma ideia da trágica e violenta trama histórica que envolve essa coleção, basta citar um comentário de D. Maria do Carmo, explicando porque algumas flechas da coleção estavam com as pontas estragadas: é que "foram arrancadas do corpo de um infeliz encontrado morto na estrada de Vila Bela" (MELLO REGO, 1899, p. 176).

Um bom etnógrafo hoje faria uma ficha individual de cada peça trazida do campo, indicando seu autor, família, etnia, localidade e a descrição do contexto e finalidade de sua produção e obtenção. D. Maria

13. Um estudo recente sobre o processo de "pacificação", abordada a partir de uma marcante figura feminina, a Rosa Bororo, foi realizado por Almeida, 2002.

do Carmo não nos propiciou um registro assim tão minucioso, mas no relato que ela fez menciona a origem de várias daquelas peças. São descrições muito importantes, não só do ponto de vista histórico, mas ainda para qualquer interpretação do significado que lhes pode ser atribuído.

Um breve recurso à ficção literária pode ajudar a delinear melhor essa nova agenda de atividades. Uma novela de Agualusa (2000, p. 31) nos traz à presença um curioso personagem, a restauradora portuguesa Lili, que em sua tese de licenciatura sustentava que as marcas deixadas em um livro por seu manuseamento fazem parte de sua história e, portanto, não devem ser eliminadas. Se sairmos do universo das bibliotecas e dos arquivos para o domínio das coleções etnográficas, cabe observar que a história singular de cada peça, os dramas, sonhos e argumentos que motivaram sua incorporação a um acervo museológico passam a integrar as muitas camadas de sentido de que tais objetos estão investidos, devendo, portanto, ser objeto de atenção para os estudiosos.

Para os descendentes dos povos indígenas que foram objeto dessa política de encapsulamento e subordinação, trata-se de uma oportunidade rara para recuperar conhecimentos, signos e eventos apagados pela historiografia oficial. O acervo de instituições públicas, como os museus e arquivos históricos, podem – e devem – ser usados para celebrar e ampliar a positividade das narrativas de tradição oral.

Para poder colaborar com essas iniciativas, os museus precisam modificar sua postura de trabalhar com coleções como objetos étnicos, deixando de focalizá-los enquanto uma expressão naturalizada de entidades sociais, avaliados sempre em sua pressuposta autenticidade e exemplaridade. As antigas posturas tiveram uma função política (ainda que muitas vezes não manifesta nem consciente) paralisante, ao estabelecer controle sobre signos que permitiriam a elaboração de outras narrativas sobre os fatos históricos, inviabilizando a produção de contradiscursos mais fiéis à experiência dos indígenas.

Para uma recontextualização das coleções e museus etnográficos

Em 1999 e 2002, recebemos no Museu Nacional lideranças indígenas de cerca de 40 povos indígenas de diferentes regiões do Brasil[14] e as levamos a visitar as reservas técnicas, conversar com restauradores, curadores e dirigentes da instituição. Pudemos identificar melhor os componentes dessa duplicidade. Os museus podem ser muito úteis para os indígenas que sofreram processo de deculturação violenta, ações contra seus valores, suas tecnologias, seus conhecimentos. O museu é um instrumento poderoso para inculcar e reforçar demarcações identitárias, recusando o preconceito e a invisibilidade com que tais coletividades são tratadas em outros contextos. Neste sentido, é um aliado fundamental, importante na luta por direitos especiais e modos de vida que sejam mais adequados aos indígenas.

14. Tratava-se do Seminário intitulado Bases para uma nova política indigenista (I e II), ocorrido no Museu Nacional, respectivamente de 27 a 29 de maio de 1999 (paralelamente à realização da Cimeira de Chefes de Estado) e 16 a 18 de dezembro de 2002. Dessas atividades resultaram um vídeo, um CD e diversas publicações (vide http//:www.laced.com.br).

“Para poder colaborar com essas iniciativas, os museus precisam modificar sua postura de trabalhar com coleções como objetos étnicos, deixando de focalizá-los enquanto uma expressão naturalizada de entidades sociais, avaliados sempre em sua pressuposta autenticidade e exemplaridade.”

Por outro lado, há uma relação de suspeição porque os museus detêm um poder extremamente temível – o de classificar as coletividades vivas, instaurando um processo de identificação que lhes é exterior e escapa ao seu controle, embora dotado de alta visibilidade e legitimidade social. Essa é uma questão da maior relevância na agenda política dos povos indígenas no Brasil, pois, associado ao tema da terra, aparece a questão legal e administrativa do reconhecimento de pessoas e coletividades como indígenas.

Ou seja, ao valorarmos positivamente algumas produções indígenas, transformando-as em objetos típicos e inclusive merecedores de uma apreciação estética, caminhamos por um estreito despenhadeiro, correndo o risco de esquecer, minimizar ou recusar outras produções, condenadas a rolar ladeira abaixo.

É muito grande o temor de que a autoridade de que dispõe os museus em falar sobre esses povos e culturas venha de algum modo justificar a recusa de reconhecimento a coletividades, a famílias ou a líderes que se reivindicam como indígenas, mas não são aceitos como tais por largas faixas da opinião pública.

Um museu é uma cidade de objetos, de imagens, de mensagens. Pessoas e coletividades estão ali apenas representadas, pois uma de suas finalidades básicas é presentificar os que estão ausentes. Um museu opera sempre uma divisão básica entre os homens: os que por ali passam, que olham as vitrines e percorrem as salas, para os quais a exposição foi preparada; e os que lá, supostamente, estão apenas representados e que constituem o objeto desse olhar. Estes últimos, porém, não estão totalmente encerrados em suas vitrines, mas possuem uma conexão com identidades presentes, pois frequentemente participam de coletividades vivas e existentes fora daquele contexto, em processo de autodefinição e autoconstrução (inclusive de sua cultura).

Através de suas salas e galerias um museu presentifica coletividades que não estão lá, lhes atribui sentidos, valores e intenções. Retirados das aldeias, dos usos rituais e cotidianos, os objetos tendem a transformar-se artificialmente em exemplificações de entidades abstratas (o povo x, a cultura y, a sociedade z), desvinculadas da *praxis* histórica e engessadas dentro de um processo em que a criatividade e a variação não podem ser refletidas.[15]

15. Caberia lembrar aqui que os objetos étnicos são o resultado de um “travail déréalisant” (BENSA, 1995) e também a centralidade que, pelos procedimentos heurísticos de contextualização, passa a possuir o tema da variação no processo de produção de cultura (BARTH, 1987).

As iniciativas museológicas correm sempre o risco de vir a constituir-se em intervenções técnicas de natureza classificatória, que tem como domínio próprio uma *mimesis* de coletividades ausentes, ao mesmo tempo em que consagra uma relação de exclusão de natureza essencialmente política.

Se no passado os museus e exposições etnográficas foram engenhos dotados de dispositivos acrônicos, que visam suprimir distâncias físicas e temporais, promovendo um encontro – lógico, integrador e tranquilizador – do seu público com o que lhe é díspar e diferente, os desafios da atualidade recomendam justamente enveredar pelo caminho inverso. É importante atentar tanto para o contexto de produção dos objetos e imagens que compõe a etnografia, explicitando a relação colonial que frequentemente ali se expressa, quanto para o resgate da polifonia, dando voz – e não apenas valor estético – aos membros daquelas coletividades (que em geral são apenas observadas pelo público e traduzidas pelos etnólogos). Avançar por esses novos caminhos exige rupturas teóricas (com o abandono de velhos paradigmas) e também um compromisso político (em tornar o público melhor informado e mais crítico).

As pesquisas atuais sobre a população indígena brasileira mostram um grande crescimento demográfico nas aldeias, o reconhecimento de direitos sobre territórios e recursos ambientais importantes, formas novas de organização e participação política (OLIVEIRA, 2001). Coletividades que no passado haviam deixado de afirmar-se como indígenas, sendo enquadradas pelas autoridades administrativas do século XIX na condição de "misturados", hoje retomam suas demarcações identitárias e investem na reconstrução de sua cultura, fazendo paradoxalmente com que o número de etnias indígenas existentes no país esteja aumentando.[16]

Embora todos esses processos sejam importantes, não podemos imaginar que vamos assistir à mudança de paradigmas de maneira tão passiva quanto um viajante vê desfilar paisagens pela janela de um trem. Precisamos modificar a relação narcísica que museus e exposições etnográficas mantêm com os seus visitantes habituais, o grande público branco e urbano. O estudo das coleções deve ser combinado com a etnografia e a pesquisa de fontes históricas,[17] devendo tais produtos vir a ser expostos aos olhos e às vozes das populações atuais, que descendem daquelas de que tais materiais falam.[18] Devemos lançar mão dos recursos de que possuímos para que as populações observadas possam exercitar suas memórias e seus conhecimentos, publicizando assim as "outras histórias" (SIDER, 1993) que constroem. Esse é o compromisso político que antropólogos, curadores e museólogos devem adotar.

16.Uma panorâmica dos estudos recentes sobre essa problemática encontra-se em Oliveira (1999). Após isso foram concluídas no Museu Nacional duas teses de doutoramento sobre o tema, ambas já publicadas (GRUNEWALD, 2001 e BARBOSA, 2003).

17.O que corresponderia, na formulação de Comaroff (1992), a abrir espaço na investigação antropológica para o exercício de uma imaginação histórica.

18.É a esse procedimento que Ribeiro e Van Velthem (1992, p. 108) chamam de recontextualização, que equiparam à realização de uma coleta segundo novos parâmetros (ou "nova coleta", segundo autores em que se baseiam).

Nossas rotinas intelectuais estão igualmente, em muitos aspectos, comprometidas com a manutenção de um paradigma que precisamos urgentemente rever. A pretensão de fornecer ao público a chave de acesso à primitividade, por exemplo, precisa ser evitada. A ilusão da "autenticidade", seja de objetos, imagens ou padrões de comportamento, deve ser abandonada em benefício de um exercício múltiplo e continuado de contextualização, da compreensão da variabilidade e mutabilidade das formas sociais dentro de cada grupo humano. É necessário um esforço para sair da pura estetização do outro, fornecendo ao contrário todos os elementos necessários para que o público real (heterogêneo e contraditório, incluindo os antigos sujeitos da ação colonial, e não apenas a abstração genérica do cidadão, pura expressão no plano individual das ideologias homogeneizadoras dos Estados Nacionais) possa atingir uma compreensão efetiva dos processos pelos quais aquelas pessoas e coletividades se nos apresentaram daquela forma, e não de outra.

Precisamos incorporar a nossas hipóteses e interpretações a perspectiva a partir da qual os fatos foram construídos, debruçando-nos sobre o jogo profundo de identificações e diferenças que expressam nossas raízes e nosso fado. Ou seja, temos que relativizar os nossos enunciados, praticando paralelamente um movimento de metareflexão, buscando como chave de compreensão a conformação de nossa condição de observador e de nossos vínculos com o observado. ■

João Pacheco de Oliveira é antropólogo, professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atua na curadoria científica das coleções etnográficas do Museu Nacional.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, J. E. *Um Estranho em Goa*. Lisboa, Cotovia/Fundação Oriente, 2000.
ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. *Metamorfoses indígenas. Identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2000.
ALMEIDA, Marli Auxiliadora de. *Cibáe Modojebádo – a rosa bororo e a 'pacificação' dos Bororo Coroado (1845-1887).* Dissertação de mestrado, programa de pós-graduação em História, UFMT, Cuiabá, 2002.
APPADURAI, Arjun (ed). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 4ª. ed., 1996.
ASAD, Talal (org.). *Anthropology and the Colonial Encounter*. Nova York, Humanities Press, 1973.
BARBOSA, Wallace de Deus. *Pedra do Encanto: Dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiwá e os Pipipã*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2003.
BARTH, Frederik. *Cosmologies in the Making: a Generative Approach to Cultural Variation in Inner New Guinea*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
BAZIN, Jean. "Science des Moeurs et Description de l'Action". *Le genre humain: actualités du contemporain.*. Paris. Hiver, 1999/ Printemps, 2000.
BENSA, Alban. "De la Micro-histoire vers une Anthropologie Critique" In: REVEL, J. (org.). *Jeux d' Échelles*. Paris, Seuil/ Gallimard, 1995, p. 37-70.
BHABHA, Homi K. *The location of culture.* New York, Routledge, 1994.
BRUNER, Edward M. "Ethnography as Narrative". In: Turner, V. (org.), *The Anthropology of Experience*. Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 138-155.
BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.
CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Política Indigenista no Século XIX". In: CARNEIRO DA CUNHA, M. (org.). *História dos Índios no Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1992, p. 133-154.
CLIFFORD, James. *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
COMAROFF, John e COMAROFF, Jean. *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, Westview Press, 1992.
FARIA, Luís de Castro. *A Antropologia no Brasil: Espetáculo e Excelência*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.
GRUNEWALD, Rodrigo de Azevedo. *Os Índios da Descoberta*. Rio de Janeiro, Contracapa, 2001.
LIMA, Antônio Carlos de Souza. *Um Grande Cerco de Paz*. Petrópolis, Vozes, 1994.
MACHADO, Maria Fátima Roberto. *Índios de Rondon*. Tese de doutoramento em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.
MELLO REGO, Maria do Carmo de. *Guido (Páginas de Dor).* Rio de Janeiro, Typographia Leuzinger, 1895.
——. *Lembranças de Matto Grosso*. Rio de Janeiro, Typ. Leuzinger, 1897.
——. "Artefactos Indígenas de Matto Grosso". *Archivos do Museu Nacional, vol. 10*. Rio de Janeiro, 1989, p. 173-184.
MONTEIRO, John. *Negros da Terra: Índios e Bandeirantes nas Origens de São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
MOREL, Marco. "Índios na Vitrine: a Exposição Anthropologica Brazileira de 1882 no Rio de Janeiro". In: *IV Ciclo de Conferências Brasil 500 Anos – Nação e Região*. Rio de Janeiro, Funarte, 2000.
NADAF, Yasmin Jamil. "A escrita de Maria do Carmo de Mello Rego, no século XIX". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, nº 145*, 1991, p. 101-105.
NASCIMENTO, Fátima. *A imagem do índio na segunda metade do século XIX.* Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.
OLIVEIRA, João Pacheco de. *O Nosso Governo: Os Ticunas e o Regime Tutelar*. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1988.
——. "Políticas indígenas contemporâneas na Amazônia brasileira". In: D'Incao, M.A. (org.). *O Brasil não é mais aquele. Mudanças sociais após a redemocratização*. São Paulo, Cortez Editora, 2001, p.217-236.
——. (org). *A Viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro, Contracapa, 1999.
PAYNE, R. "The Nursery Game: Colonizers and the Colonized". In: *The white Arctic: anthropological essays on tutelage and ethnicity*.
PAYNE, R. (org.). Institute of Social and Economic Research. Newfoundland, Canadá, Memorial University of Newfoundland, 1977, pp. 77-106.
RIBEIRO, Berta e VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. "Coleções Etnográficas: Documentos Materiais para a História Indígena e a Etnologia". In: CUNHA, M. Carneiro (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras/FAPESP/SMC, 1977, p. 103-112.
RICARDO, Carlos Alberto. "Os Índios e a Sociodiversidade Nativa Contemporânea no Brasil". In: SILVA, A.L. e GRUPIONI, L.D. (orgs.), *A Temática indígena na escola*. Brasília, MEC/MARI/ UNESCO, 1995, p. 29-60.
ROSA, João Guimarães. "A Terceira Margem do Rio". In: ROSA, J.G., *Primeiras Estórias*. 5ª. ed. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1969.
SCHWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
SIDER, Gerald. *Lumbee indian histories*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
STEINEN, Karl von den. "Entre os Aborígenes do Brasil Central". *Revista do Arquivo Municipal*. v. XXXIV a LVIII. São Paulo, departamento de cultura, 1940.
THOMAS, Nicholas. *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government.* Cambridge, Polity Press, 1994.
VEL ZOLADZ, Rozsa W. *O Impressionismo de Guido, um Menino Índio Bororó*. Rio de Janeiro, Ed. Universitária Santa Úrsula, 1990.
WEINSTEIN, E. "Adoption". In: SILLS, D.L. (org.). *International Encyclopaedia of Social Sciences*, v. 1. Nova York, Macmillan Co. & Free Press, 1972, p. 96-100.

NO RASTRO DE UM COLECIONADOR INCANSÁVEL:

alguns problemas relacionados à pesquisa sobre Johann Natterer e sua expedição científica no Brasil.[1]

LUIZ BARROS MONTEZ

Em Viena, poucas dezenas de metros separam o Museu de História Natural (*Naturhistorisches Museum*) do Museu de Etnologia (*Musem für Völkerkunde*). Os dois edifícios integram-se com total harmonia ao conjunto arquitetônico da capital austríaca que, tendo o antigo castelo-residência da Corte dos Habsburgos como eixo central (o *Hofburg*), compõe um extraordinário polo turístico e cultural único no mundo. Ao turista, pesquisador ou cidadão comum bastam apenas algumas passadas, e em poucos minutos ele tem acesso, nos dois edifícios magníficos que abrigam aqueles museus, a uma das maiores coleções de objetos de história natural e de etnografia, recolhidos no Brasil na primeira metade do século XIX.

O responsável por esta coleção, fruto de um trabalho ingente, é um nome bem conhecido dos historiadores brasileiros. Johann Baptist Natterer (1787-1843), o naturalista que colecionou este vasto acervo, percorreu rios, sertões e matas brasileiros numa empreitada única na história das viagens de naturalistas no Brasil, realizada entre 1817 e 1835. No entanto, mais de um século e meio após sua morte ainda paira sobre sua personalidade e realizações certa obscuridade e imprecisão históricas. Suas motivações e verdadeiras intenções científicas suscitam mais perguntas do que respostas.

No Brasil, Natterer tem sido aquele viajante e cientista sobre o qual absolutamente todos os historiadores da ciência ouvem falar, mas cujas

1. Este texto é parte resultante de pesquisa"Construções discursivas do Rio de Janeiro em relatos de viajantes europeus e imigrantes entre os séculos XVIII e XIX", que contou com o apoio da Capes, CNPq e FAPERJ.

viagens, percalços e sucessos no interior de nosso país poucos conhecem e podem descrever com informações precisas.

Sua realização como colecionador de objetos de história natural, no domínio da botânica, zoologia e mineralogia valeu-lhe o título de "príncipe entre o colecionadores", atribuído pelo ornitólogo Philip Lutley Scatler (1829-1913) (cf. RIEL-DORN, 2000, p. 43). Seu objetivo na expedição científica austríaca no Brasil, que acompanhou a vinda da arquiduquesa Leopoldina em 1817 por incumbência do imperador Francisco I/II (1768-1835), pai de Leopoldina, e de Clemens Wenzel von Metternich (1773-1859), o todo-poderoso chanceler da Áustria e incentivador da ciência, era a recolha de objetos relacionados às ciências naturais para o enriquecimento do Gabinete Natural Imperial em Viena. Natterer não somente desincumbiu-se de sua tarefa com total êxito, como foi muito além. Através de 11 remessas, sua coleção de objetos totalizou 1.146 mamíferos, 12.294 pássaros, 1.678 anfíbios, 1.621 peixes, 32.825 insetos, 409 crustáceos, 951 conchas, 73 moluscos, 1.729 vidros contendo vermes viscerais, 242 sementes, 430 minerais, 138 amostras de madeiras, 216 moedas e uma coleção de crânios humanos e animais com 192 peças.

Além de seu notável trabalho como colecionador na área de zoologia, Natterer destacou-se por ter reunido mais de 1.700 objetos etnográficos provenientes de mais de 60 etnias distintas, entre adornos, armas, utensílios e vestimentas indígenas. Todas estas peças etnográficas encontram-se abrigadas atualmente no Museu de Etnologia de Viena (*Museum für Völkerkunde*), e formam um dos maiores e mais multifacetados acervos brasileiros no exterior. Toda esta última coleção é extraordinariamente importante, pois, recolhida entre 1825 e 1835, documenta um conjunto de culturas indígenas que, em sua maior parte, certamente ou já se modificaram profundamente ou simplesmente já desapareceram (cf. SCHMUTZER, p. 8- 9).

Motivações e discursos

Muito já se escreveu no passado sobre os motivos que levaram diversos países europeus a organizarem e enviarem expedições científicas a diversas partes do globo nas duas metades do século XIX. A primeira grande expedição científica austríaca no Brasil, que acompanhou a futura imperatriz do Brasil ao Rio de Janeiro, não foi exceção à regra, e foi analisada – assim como cada um de seus membros, entre os quais Natterer – sob a ótica do desenvolvimento científico e da busca por novas descobertas, da procura por objetos naturais com vistas à composição de coleções e à expansão de acervos e museus etc.

Tendências mais recentes nos estudos das histórias das ciências têm abordado a questão das "descobertas" das expedições científicas europeias do ponto de vista dos interesses de expansão colonial e da busca e ampliação de influências econômicas e políticas nas partes mais longínquas do mundo, no bojo da disputa entre as potências pela hegemonia capitalista em plagas não europeias. Assim, há que se estudar as motivações, os planos e o papel desempenhado por Natterer também sob o prisma de um olhar menos "heroico", no sentido do "interesse meramente científico", do seu "amor à

ciência", mas antes vinculado à busca por hegemonia econômica e política dentro e fora dos territórios de uma potência imperial carente de colônias, como era o caso do Império Habsburgo.

O projeto da expedição científica no Brasil e seus desdobramentos foram também certamente motivados pela opinião pública austríaca à época, que alimentava grandes expectativas quanto ao seu êxito. Evidentemente, o vultoso orçamento destinado ao empreendimento no Brasil teve nisso um papel importante, pois impunha às autoridades em certa medida a necessidade de justificarem publicamente tais gastos. Em 1821 chegou mesmo a ser criado em Viena o embrião de um Museu Brasileiro, que, entre outras razões, certamente tencionava atender a estas expectativas de uma opinião pública cada vez mais sequiosa por informações sobre as terras e aborígenes no Brasil.[2] Assim, faz-se também necessário examinar a trajetória de Natterer com base no conjunto do que poderíamos designar contemporaneamente como suas "práticas discursivas", pois, como veremos mais adiante, o apoio financeiro e científico com o qual o naturalista soube viabilizar seus planos dependeu em boa medida da capacidade de persuasão do naturalista junto a seus superiores, ou seja, de uma clara estratégia discursiva. Esta estratégia consistiu num conjunto de recursos retóricos empregados em sua comunicação com as autoridades austríacas, responsáveis no Rio de Janeiro pela intermediação entre Natterer e Karl von Schreibers, diretor do Gabinete Natural em Viena e incumbido pessoalmente por Metternich de dirigir a expedição no Brasil.

"Além de seu notável trabalho como colecionador na área da zoologia, Natterer destacou-se por ter reunido 1.700 objetos etnográficos provenientes de mais de 60 etnias distintas."

O estudo das estratégias discursivas de Natterer no processo de interação com os seus superiores durante a sua longa jornada no Brasil somente tornou-se possível através da disponibilização de suas cartas pessoais, oficiais, rascunhos, diários e anotações diversas relacionadas com aquele evento. Tal disponibilização foi viabilizada em função de um projeto de pesquisa concluído em 2001, apoiado pelo Fundo para a Promoção da Pesquisa Científica dirigido por Peter Kann, à época diretor do Museu de Etnologia de Viena. Desenvolvido pelo pesquisador Kurt Schmutzer, este projeto foi responsável pela reunião e transcrição de todas as cartas, anotações e relatos de Natterer de que se tem conhecimento

2. Francisco I/II mostrou-se mais tarde contrário ao projeto, e logo após sua morte, em 1835, o museu foi dissolvido, sendo o seu acervo integrado ao Gabinete Natural Imperial, o que foi motivo de grande frustração para Natterer, após o seu retorno a Viena em 1836.

em Viena, conservados em diferentes arquivos e instituições na capital austríaca.

Em termos da história das ciências, esta pesquisa tinha o objetivo maior de, com base na avaliação das informações etnográficas no espólio de Natterer, apoiar o trabalho de aproveitamento e descrição etnológica da coleção Natterer no Museu de Etnologia realizado por Michaela Höldrich e Robert Steile. Não obstante, a importância do levantamento e da transcrição das anotações de Natterer ultrapassava em muito o objetivo apontado, pois reunia um material abundante sobre as viagens e empreendimentos do naturalista austríaco, e os detalhes de sua prática como pesquisador. Em vista dessa oportunidade, Schmutzer desenvolveu uma pesquisa de doutorado junto à Universidade de Viena (que mencionamos na bibliografia ao final deste artigo) que investiga o contexto, as condições e as intenções da expedição austríaca no Brasil, e toma como exemplo as viagens de Johann Natterer. O conjunto de seus trabalhos de levantamento, transcrição e pesquisa da documentação de Natterer representa uma notável contribuição aos estudos sobre o naturalista.

Durante o estágio de pós-doutorado que realizamos entre setembro de 2009 e março de 2010 junto à Universidade de Viena, tivemos a oportunidade de nos entrevistar com o Dr. Christian Feest, atual diretor do Museu de Etnologia de Viena, e com a Dra. Claudia Augustat, responsável neste museu pelo acervo da América do Sul, que abrange a coleção Natterer. Pouco tempo depois, travamos contato pessoal com Kurt Schmutzer, com o qual foi constituída uma importante rede de colaboração dedicada à pesquisa sobre Natterer em Viena e no Rio de Janeiro.

Na ocasião do encontro com Dr. Feest, este nos entregou em mãos um cd-rom contendo todas as transcrições realizadas por Schmutzer em seu projeto de pesquisa. São centenas de documentos inéditos ao público brasileiro, transcritos em caracteres latinos em documentos tipo *word*. Com este conjunto de textos, demos início, após o retorno de Viena, à tradução das centenas de documentos nunca acessíveis ao público de língua portuguesa e à investigação histórica da trajetória de Natterer no Brasil, que num futuro próximo revelarão a um público amplo aspectos certamente relevantes e desconhecidos sobre as atividades do naturalista austríaco durante o período assinalado.

Neste pequeno artigo, trazemos de forma extremamente sucinta alguns aspectos relacionados a estas investigações futuras acerca de Johann Natterer e a expedição científica no Brasil com base nestes documentos inéditos.

“Sábio” ou colecionador?

De uma forma geral, no Brasil, pouco mais se sabe sobre o viajante e naturalista além do que divulgam os acervos documentais contendo os relatórios oficiais relativos à expedição científica austríaca de 1817 que acompanhou a chegada ao Brasil da arquiduquesa Leopoldina, então já casada por procuração com o príncipe D. Pedro, futuro imperador do Brasil.

Estes relatórios, que descrevem as atividades da expedição, eram enviados por Natterer (assim como pelos demais membros da empreitada científica)

a dois responsáveis distintos, representando cada um deles uma instância institucional própria. Ele enviava seus relatos oficiais a Karl Schreibers, então diretor dos "Reais Imperiais Gabinetes Unidos (*K. K. Vereinigte Naturaliencabinete*, assim chamados por decreto de 1806 de Francisco I/II, simultaneamente imperador da Áustria e do Sacro Império Romano-Germânico). O outro destinatário era um dos embaixadores ou encarregados de negócios do momento, que foram diplomatas austríacos que se alternavam no período de permanência de Natterer no Brasil. Estes relatórios formam o conjunto de textos que compõem quase que exclusivamente a totalidade das fontes de pesquisa para os pesquisadores (cf. RAMIREZ, p. 123-152).

Poder-se-ia perguntar por que Natterer não empreendeu, a exemplo dos bávaros Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Philipp von Martius (1794-1868), ou de Johann Emmanuel Pohl (1782-1834), da Universidade de Praga – todos os três participantes da mesma expedição de 1817 – a redação de um relato contendo a síntese de suas viagens. Natterer recusou-se sempre a fazê-lo, por entender que isso não era da sua responsabilidade nem de sua capacidade. Daí a inexistência de todo e qualquer texto mais abrangente de caráter autobiográfico, contendo informações abrangentes e sistemáticas sobre suas viagens e atividades de colecionador.

O trabalho de reconstituição de seus passos tem que se dar, portanto, nos marcos de uma criteriosa comparação de textos oficiais e não oficiais, das cartas a Schreibers e aos seus superiores e das cartas enviadas ao irmão e a alguns amigos – com destaque, em particular, a Antônio Luiz Patrício da Silva Manso.[3] Somente a remontagem deste quebra-cabeça textual possibilita-nos reconstituir o trajeto e as vicissitudes do naturalista, particularmente após o retorno dos demais membros da expedição a Viena, que, à exceção de Natterer e Sochor, praticamente concluiu-se em 1821.

Por outro lado, Natterer foi o único membro da expedição cujos relatórios originais se mantiveram até os dias de hoje, isto é, não passaram pelo crivo da seleção, exclusão, correção, reflexão e alteração que redundaram nos relatos sistemáticos que hoje conhecemos. Suas anotações encontram-se sempre próximas aos acontecimentos por ela relatados. Seguem, via de regra, um modelo narrativo com dois momentos básicos: recapitulação das movimentações realizadas desde o último relato realizado, e descrição de fatos eventuais mais relevantes, como atrasos, adiamentos, estadas e observações mais gerais; listagem quantitativa do que foi colecionado e breve descrição dos objetos mais relevantes no conjunto, do ponto de vista da história natural; por fim, descrição dos acontecimentos do momento e dos próximos passos a serem dados.

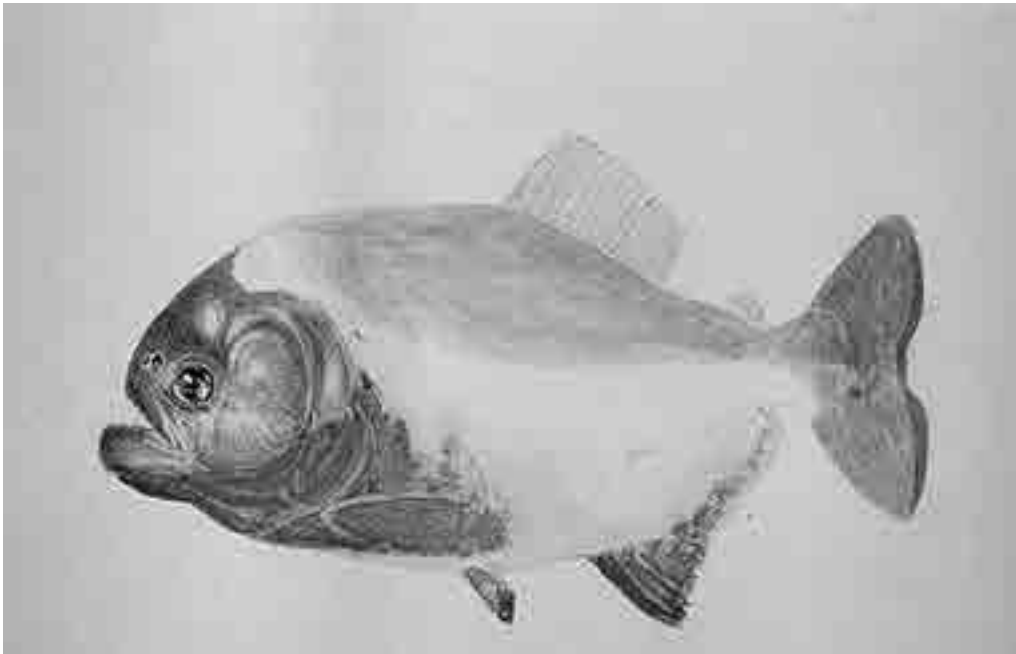
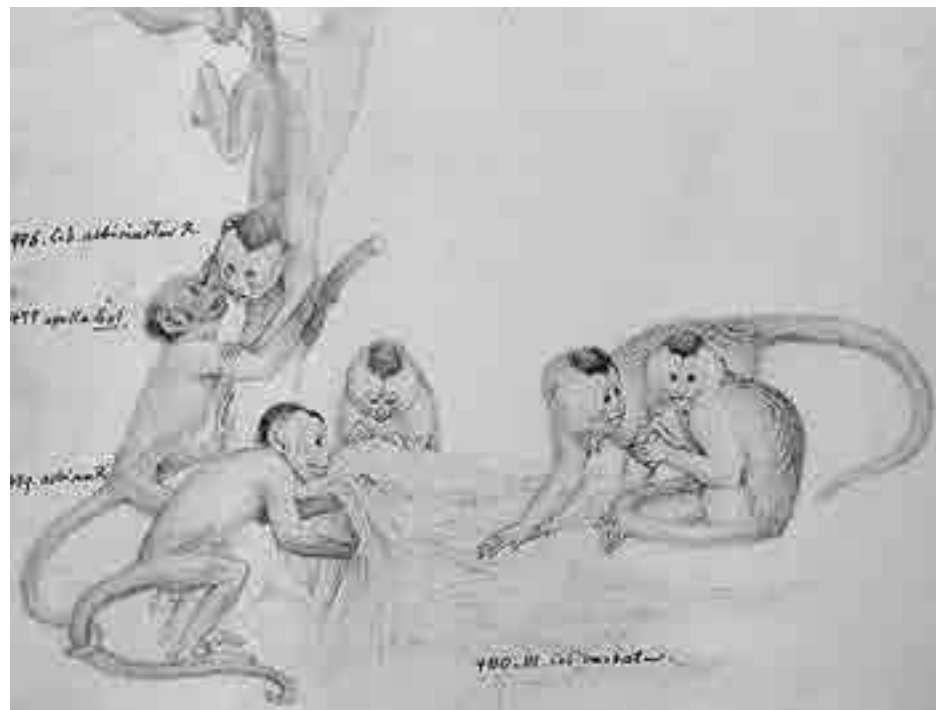
Tal esquema permite ao leitor-pesquisador um olhar extraordinariamente rico sobre o dia a dia do naturalista, particularmente de seus contatos com as populações locais, seus choques com as culturas locais

3. Cirurgião-mor em Cuiabá de quem Natterer tornou-se grande amigo e muito o ajudou a partir de 1824, quando o conheceu na ocasião em que contraiu grave inflamação no fígado e por ele foi tratado.

Fotos: SEIPEL, Wilfried (org.). Die Entdeckung der Welt - Die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer. Austellungskatalog. Viena, 2001/Kurt Schmutzer.

Os pássaros da fauna brasileira chamaram a atenção do naturalista austríaco, que incorporou 12.294 desses animais à coleção de objetos de história natural.

Valendo-se de sua experiência como preparador e empalhador de animais,
Natterer organizou uma vasta coleção de objetos relativos às ciências naturais. Na foto, peixes empalhados por ele no Brasil.

Crocodilos e tartarugas estavam entre os animais recolhidos e preparados por Natterer para compor a coleção de objetos de história natural.

Imagens: RIDL-DORN, Christa. Johann Natterer und die österreichische Brasilienexpedition. Petrópolis, 2000/ Kurt Schmutzer.

Por meio de desenhos, Natterer retratou alguns animais, como macacos e a feroz piranha.

em cada região percorrida, derivados não raramente de seu olhar profundamente eurocêntrico. Para além de suas motivações científicas, suas motivações ideológicas mais profundas manifestam-se em ocasiões concretas que, normalmente escoimadas dos relatos retrabalhados nas obras destinadas a publicação na forma de livros, tornam-se invisíveis na superfície do discurso.

Tomemos, a título de exemplo, dois momentos em sua trajetória representativos do que acabamos de afirmar. São episódios que não constam do relatório oficial sobre a expedição, compilado por Karl von Schreibers (cf. SCHREIBERS, 1820 *passim*).

O primeiro episódio desenrola-se durante o período de preparação da expedição científica, quando se determinam a divisão hierárquica dos membros da equipe e as responsabilidades de cada um dentro de seu campo de conhecimento. Inicialmente o preferido por Metternich e por Schreibers para dirigir no Brasil a expedição, Natterer é preterido, por intervenção do médico particular do imperador, Andreas von Stifft, em favor de Johann Sebastian Mikan (1769-1844), professor de Botânica na Universidade de Praga, então com 48 anos. Tal mudança possivelmente se deveu a considerações da ordem da reputação do empreendimento, que recomendava que o comando da expedição fosse dirigido por um professor universitário – cargo que Natterer, que contava à época com apenas 30 anos, não possuía.

Filho de um falcoeiro (treinador destes animais para auxiliar na caça), Johann Natterer havia sido nomeado em 1816 como colaborador do irmão, à época conservador (*kustos*) do Gabinete Natural Imperial. O pai de Joseph e de Johann, Joseph Natterer senior, guiara ambos pelo caminho das ciências, e Johann era cioso demais de seus conhecimentos e de sua experiência como preparador, empalhador de animais e zoólogo para aceitar passivamente a sua destituição em favor de um professor a quem em carta ao imperador chamava de "estrangeiro":

> "Se esta mudança do plano inicial, em cuja causa eu também posso imaginar uma súbita desconfiança quanto aos meus conhecimentos ou à minha probidade, e se a circunstância de que um professor para mim estrangeiro, com nenhum ou quase nenhum serviço prestado ao Gabinete Natural de Sua Majestade, possa acusar de insuficiência minhas experiências adquiridas em tantas viagens, possa determinar ou alterar minhas disposições de viagens, prescrever ou aquilatar meu trabalho, depois do diretor Schreibers ter expressado e testemunhado que eu possuo conhecimentos para tanto, e de ter ele próprio me recomendado, e depois de eu mesmo ter dirigido todas as minhas muitas viagens de história natural, tendo dirigido subordinados na ocasião, se esta mudança ocorrida me é agora extremamente dolorida e se eu não a posso suportar com indiferença, então Sua Majestade perdoar-me-á que ela tanto me sugira punição quanto vergonha. [...] Sua Majestade deve ver o que eu sozinho alcancei; aquela honra, que eu tenciono colher através desta viagem, não me deve ser amesquinhada, ninguém deve dividir comigo os meus méritos (carta de Johann Natterer a Francisco I, de 27 de dezembro de 1816, no Arquivo do Estado e da Corte Austríacos, *Haus- Hof- und Staatsarchiv*)".

Com habilidade discursiva, Natterer posiciona-se na carta como um homem prático, porém competente, diante de um acadêmico sem a sua experiência. Sua estratégia foi parcialmente bem sucedida, e ele passou a dividir a direção da expedição com Mikan. A solução encontrada, afinal, foi a divisão das investigações em dois domínios, cada qual com um responsável. Mikan encarregou-se de chefiar os colaboradores nos assuntos botânicos,

enquanto Natterer passou a ser responsável pelas coleções zoológicas.

O segundo episódio dá-se no momento, crucial para a carreira de Natterer, em que o naturalista resolve prosseguir viagem no exato momento em que a Corte se decide pelo retorno à Áustria de toda a expedição. Toda a sua grande coleção não teria sido possível se o retorno do cientista a Viena tivesse realmente acontecido àquela altura do empreendimento – e Natterer não possuiria a fama de grande colecionador que hoje possui. Não era a intenção da Chancelaria austríaca aceder ao desejo de Natterer de prosseguir viagem.

Por trás da mudança de planos de Metternich esteve a habilidade de Natterer de explorar retoricamente um contexto que não lhe favorecia. Em agosto e setembro de 1820, estalavam revoltas no Porto e em Lisboa, e em fevereiro de 1821, os acontecimentos repercutiam no Rio de Janeiro na forma de sérios tumultos entre o "partido português" e o "partido brasileiro". Neste contexto, o embaixador austríaco no Brasil, barão von Stürmer, ordenou o imediato cancelamento da expedição austríaca. Na verdade, Stürmer não tinha boa opinião sobre Natterer e os demais membros restantes da expedição, e sua ordem de retorno tinha como argumento principal a necessidade de se proteger as coleções ainda de posse dos naturalistas, para Stürmer o único legado do projeto expedicionário.

Em carta a Metternich, enquanto expressava certo desdém para com as atividades de colecionadores desenvolvidas pelos austríacos no Rio, o embaixador mostrava-se receptivo à modalidade de trabalho desenvolvida pelo "sábio" Friedrich Selow, naturalista prussiano que, à época, realizava simultaneamente à expedição austríaca viagem ao Rio Grande do Sul:

> "[...] Selow é um sábio, e, caso se percam suas coleções, suas experiências, as quais ele está em condições de transmitir ao mundo literário do modo mais satisfatório, já serão suficientes para recompensar ricamente a corte prussiana pelas despesas supracitadas" (*apud* SCHMUTZER, p. 101).

Para Stürmer, não valeria o risco da manutenção de uma expedição que não legaria à Corte austríaca um saber publicado, mas apenas objetos colecionados, em meio aos tumultos no período. O choque das opiniões científicas de Stürmer com as de Natterer é visível, e este soube localizar perfeitamente o problema em carta ao irmão Joseph:

> "Além disso a sua (de Stürmer, L.M.) elevada opinião sobre os resultados desta viagem não era exatamente a mais favorável, pois ele era da opinião que, se nós pudéssemos produzir algo como Humboldt, a perda eventual das coleções realizadas talvez não fosse tão dolorosa e significativa se restasse apenas as análises escritas. (...) Mas como a nossa viagem visava mais às coleções, nós poderíamos perdê-las mais facilmente. Como em Viena nós fomos escolhidos para a viagem, então eu creio que já devessem saber que não havia entre nós nenhum Humboldt, e que se tivesse havido a intenção de enviar alguém assim nós teríamos ficado em casa. Até então estavam satisfeitos com os nossos trabalhos não-humboldtianos. Por isso não compreendo o que se passa na cabeça do senhor embaixador para ele expressar sobre nós tais opiniões e julgamentos. Tudo faz parecer que para ele não vale a pena arriscar esta soma" (Johann Natterer a Joseph Natterer, em 25 julho de 1821, na Biblioteca da Cidade e do Estado de Viena).

Stürmer consegue, em abril e maio de 1821, mandar quase todos os naturalistas de volta à Europa, retornando ele próprio em 21 de junho de 1821. Mas o destino queria ajudar Natterer a permanecer em terras brasileiras. Quando a ordem de Stürmer foi

expedida, Natterer já tinha enviado seu ajudante Sochor a Ipanema, no interior de São Paulo, para buscar o que já havia colecionado. Sochor adoece em seguida, e permanece em Ipanema, enquanto Natterer, que dele havia se separado, passa por Curitiba e retorna ao Rio por navio partido de Paranaguá. Já no Rio, pede permissão a Stürmer para buscar Sochor, o que lhe é concedido.

Nesse ínterim, Stürmer retorna, e Natterer, que já havia escrito para Schreibers em Viena sustentando a necessidade de prosseguir a expedição para Mato Grosso, há muito planejada e ansiada, tem a esperança de obter uma contraordem de Viena antes de buscar Sochor e a coleção com ele deixada. Teve sucesso! A situação política acalmou-se no Brasil, e Natterer, não obstante ter efetivamente desobedecido a ordem de Stürmer, recebe a anuência de Metternich, o que explica a sua incursão para Mato Grosso e o não retorno a Viena.

Mais tarde, quando, por efeito das longas distâncias, a correspondência entre Natterer e Schreibers chegava a levar mais de seis meses, tornou-se irreversível o fato de que não era mais possível o retorno a Viena pelo Rio de Janeiro. Natterer também soube aproveitar-se desta circunstância para seguir viagem na Amazônia subindo o rio Negro e chegando à fronteira com a Venezuela e com a Colômbia.

Embora a sua expedição tenha sido, por fim, abruptamente interrompida pela revolta dos cabanos, no Pará – quando teve que abandonar às pressas em Belém um acervo expressivo e fugir com a família num navio inglês em 06 de setembro de 1835 – pode-se afirmar que Natterer conseguiu realizar seu sonho de percorrer todas as regiões brasileiras do sul do país à Amazônia, bem como suas expectativas fundamentais de colecionador com as quais deixara Viena 18 anos antes.

"Tendências mais recentes nos estudos das histórias das ciências têm abordado a questão das 'descobertas' das expedições científicas europeias do ponto de vista dos interesses de expansão colonial e da busca e ampliação de influências econômicas e políticas nas partes mais longínquas do mundo ..."

Textos e metodologia

Se circunscrevermos a questão da relativa escassez de informações sobre as atividades de Johann Natterer durante os seus 18 anos de permanência no Brasil ao acesso às fontes que as relatam, podemos constatar inicialmente duas ordens de problemas: a primeira, a

necessidade de se investigarem as cartas de Natterer aos sucessivos embaixadores e encarregados de Negócios da Áustria no Rio de Janeiro, e que eram em seguida reenviadas à Chancelaria de Estado em Viena.

Com relação a estas cartas, é preciso também dizer que elas somente podem ser interpretadas à luz das atas de instruções de serviço, bem como de outros textos que documentam o planejamento e a organização das tarefas a serem executadas por cada um dos membros da expedição. Estas atas e minutas foram expedidas pelo governo imperial antes e durante a expedição, e iam sendo repassadas aos membros da expedição ao longo de seu desenvolvimento pelos diplomatas e encarregados austríacos em exercício no Rio de Janeiro. Estes documentos conservaram-se até os dias de hoje e encontram-se fundamentalmente no Arquivo do Estado e da Corte austríacos (*Haus- Hof- und Staatsarchiv*).

"Observamos dois planos discursivos no espólio textual de Natterer chegado até nós: o plano oficial e o não-oficial, aos quais correspondem respectivamente uma linguagem formal e uma informal."

Além destas atas, destacam-se também, na Seção de Manuscritos da Biblioteca da Cidade e do Estado de Viena (*Wiener Stadts- und Landesbibliothek*), 32 cartas de Johann Natterer escritas entre 1817 e 1835 e duas cartas de 1836, além de cópias de cartas escritas entre 1837 - 1839. São, em sua maioria, endereçadas ao irmão, Joseph Natterer, que, à época da viagem pelo Brasil, ocupava o cargo de conservador (*Kustos*) do Gabinete Natural em Viena.

A segunda ordem de problemas deve-se à perda da quase totalidade das cartas originais de Natterer a Schreibers, ocorrida por ocasião dos levantes revolucionários em Viena em 1848. Incêndios, que se alastraram como consequência do bombardeio da cidade ordenado pelo príncipe Windischgrätz, destruíram parte do Gabinete Natural da Corte (*Hofnaturaliencabinet*), sua biblioteca e parte da residência de trabalho do diretor Schreibers. Tal catástrofe aniquilou não somente esta documentação original, mas também, entre outros acervos, a totalidade dos desenhos e pinturas de Buchberger, também ele membro da expedição científica trazida por Leopoldina ao Brasil. Em vista disso, tanto maior é a importância de um convoluto de cartas, certamente o mais importante e interessante acervo documental sobre Natterer, conservado atualmente pela Seção de Autógrafos do Museu de Etnologia de Viena. Trata-se de uma coleção importantíssima de 162 cópias e

rascunhos de cartas escritos por Natterer entre 1817 e 1836. O naturalista os fazia por segurança, e os havia conservado separadamente como reserva, precisamente para conservá-los ao abrigo de perdas durante os transportes, deteriorações, acidentes, da crítica roedora dos ratos etc.

A propósito, toda ordem de ameaças pairou sobre as coleções e anotações desde o princípio da expedição científica, e podemos presumir que acervos expressivos tenham desaparecido em diversos episódios que não podem ser mencionados aqui, evidentemente por motivo de espaço. A título de exemplo, citemos o incidente com um *packetboot* (navio de encomendas) ocorrido em 1818 e descrito por Schreibers da seguinte maneira:

> "O infeliz incidente que atingiu o navio de encomendas inglês, a bordo do qual retornava para a Europa os camareiros imperiais do séquito de sua alteza imperial a sereníssima senhora arquiduquesa, princesa herdeira, os condes de Bellegarde e de Wrbna, teve como conseqüência a perda, além dos despachos consulares, também das notícias e relatórios por parte dos cientistas naturais imperiais austríacos que se encontravam naquela parte do mundo, de modo que desde dezembro de 1817 até agora (02 de setembro de 1818) não tivemos conhecimento dos seus progressos subseqüentes e dos resultados posteriores de suas investigações. Com os dois últimos navios de encomendas chegaram então novamente informações só que em parte relacionadas àquelas que se extraviaram, que, como ficou aclarado, foram expedidas no final de janeiro de 1818, e que por isso deixam entrever uma lacuna no conjunto dos fatos em vários aspectos. (Nota de pé de página, referente ao episódio: o navio postal inglês Princesa Elisabeth foi, em viagem do Rio de Janeiro para o porto inglês de Falmouth no dia 21 de março de 1818, em mar alto [...], atacado e saqueado por dois corsários sob bandeira espanhola, ou, como parece ter sido investigado pelas evidências [...], por dois viajantes-negociantes espanhóis. Como é indicado para tais casos, sacolas e despachos que se encontravam no navio foram afundados no mar antes que a tripulação capitulasse, cedendo diante da superioridade do inimigo, ainda mais quando se sabe que os salteadores as exigem expressamente logo no primeiro ataque.)" (SCHREIBERS, 1820, p. 103)

Outros incidentes similares poderiam ser aqui mencionados, como o ocorrido com um navio no porto do Rio em 1820, que causou a perda de muitos objetos coletados por Natterer e a destruição de inúmeros objetos etnográficos e de história natural coletados na Amazônia, e já mencionada mais acima. Trata-se da revolta da Cabanagem em 1835, que abreviou de forma tumultuada e extremamente perigosa a expedição de Natterer, àquela altura em Belém. A ameaça sofrida por Natterer foi tão iminente que o naturalista teve que literalmente fugir de volta para Viena, e em condições extremamente apressadas, pois corria seriamente o risco de ser confundido com um português e ser sumariamente executado pelos mestiços revoltosos (cerca de 40.000 de ambos os lados no conflito morreram no evento).

A dispersão das cartas de Natterer, por um lado, e a perda de inúmeros documentos oficiais, isto é, de suas cartas ao diretor do Gabinete Natural Karl von Schreibers em que relata minuciosamente todos os planos, passos e resultados de suas incursões, por outro lado, tornam tanto mais valiosos os documentos nos arquivos do Museu de Etnologia de Viena do ponto de vista da reconstituição historiográfica das atividades de Johann Natterer no Brasil. Para esta reconstituição, além disso, é necessário que se faça o confronto das inúmeras instruções de serviço, expedidas de Viena com as prestações de contas, justificativas de adiamento, solicitação de recursos etc. efetuadas pelo naturalista. Somente assim,

> *"Enquanto o diário estende-se por detalhes, que invocam percepções oculares de ordem pessoal, mesclado com opiniões objetivas, o relato oficial propõe um distanciamento, um não envolvimento afetivo, uma economia textual pautada pelo discurso objetivo."*

poder-se-ão reconstituir as estratégias empregadas, as decisões tomadas por Natterer diante das inúmeras situações inesperadas, que lhe permitiram colecionar, conservar, acondicionar e enviar para Viena a extraordinária quantidade de objetos tal como ele o realizou em terras brasileiras.

As instruções, inicialmente expedidas pela chancelaria a todos os membros da expedição científica de 1817, mas depois, após o retorno da quase totalidade dos cientistas, preparadores, pintores e botânicos, dirigidas exclusivamente a Natterer, que prosseguiu seu caminho com Sochor, podiam ser vistas como um instrumento disciplinar de caráter até certo ponto genérico. Definiam as posições hierárquicas e as atribuições de cada um, ordenavam a fixação por escrito das atividades e a descrição dos objetos recolhidos através de diários e relatórios, e o estrito monopólio imperial sobre todo o acervo amealhado em terras brasileiras. Mas eram instruções generalizantes, que poderiam ser flexibilizadas em cada situação específica vivida pelos membros da expedição. Daí a enorme importância de se compararem as instruções, sempre repassadas aos viajantes pelo sucessivos representantes diplomáticos da Áustria no Brasil com residência no Rio de Janeiro, com as cartas de Natterer ao diretor Karl von Schreibers, seu superior hierárquico em Viena.

Estas trocas de correspondências tornavam-se cada vez mais esparsas no tempo, e as respostas tornavam-se cada vez mais demoradas, à medida que Natterer avançava no interior do território brasileiro. Já nas proximidades da Amazônia, algumas mensagens levavam algumas vezes mais de um ano até chegarem ao destinatário, sendo que a sua comunicação com Schreibers interrompeu-se durante dois longos anos, entre 1832 e 1834, por dificuldades impostas por circunstâncias absolutamente inóspitas em meio à selva.

Como já foi dito, as instruções da Chancelaria de Viena destinadas a Natterer ordenavam ao naturalista a realização de diários de suas atividades. Tudo indica que estes diários e anotações realmente existiram. Uma carta oficial de Schreibers a um alto funcionário em 1836 faz menção de "jornais, notas geográfico-estatísticas, observações sobre usos e costumes, caráter e língua de mais de 70 diferentes tribos e hordas" escritos por Natterer e que estavam disponíveis para a leitura. Diversos outros trechos e fragmentos, atualmente encontráveis em arquivos na Biblioteca da Cidade e do Estado de Viena e no Museu de História Natural da capital austríaca, dão a impressão de pertencerem a diários e anotações com o mesmo caráter.

Com base na certeza de sua existência, durante longos anos estes diários foram considerados perdidos, provavelmente queimados nos distúrbios de 1848. Tal suposição perdurou até o ano de 1976, quando o pesquisador Ferdinand Anders encontrou na cidade suíça de Basileia, em meio aos documentos do espólio do suíço Johann Jakob von Tschudi, diplomata e pesquisador da América do Sul (1818-1889), um manuscrito com listas de vocábulos e anotações etnográficas da autoria de Natterer. Este achado extraordinário foi a comprovação de que pelo menos parte de seus diários não estava em Viena durante a catástrofe de 1848. Em *Contribuições à etnografia e à linguística da América, em especial do Brasil* (1867), Carl Philip Friedrich von Martius cita anotações de Natterer que Tschudi lhe teria repassado: "As notas do diário de Natterer eu agradeço ao meu amigo von Tschudi, a quem foi dada a posse das mesmas" (*apud* SCHMUTZER, 2007, p. 20).

Discursos oficiais e não-oficiais

Observamos, portanto, dois planos discursivos no espólio textual de Natterer chegado até nós, o plano oficial e o não-oficial, aos quais correspondem respectivamente uma linguagem formal e uma informal.

A título de exemplo, tomemos para comparação um dos raros fragmentos de seu diário e parte de seu relato oficial, ambos os textos sobre uma visita a uma aldeia indígena (da tribo dos baniwa) em Barcelos, na região amazônica, no ano de 1831. O relato oficial a Schreibers limita-se a registrar o seguinte:

> "Numa [aldeia] eles empreenderam uma dança à sua maneira, onde todos os dançarinos sopravam ao mesmo tempo sempre os mesmos sons num chifre confeccionado por um trançado recoberto de pixe. Dois dos dançarinos tinham ainda em volta dos tornozelos um fio aos quais fixava-se uma porção de metades de cápsulas de sementes que causavam um forte estrépito, tal como as garras de veados dos bororos. Eu os servi com aguardente e comprei os seus instrumentos musicais, assim como algumas zarabatanas, redes, arcos e flechas e setas envenenadas e alguns cocares de penas etc. As flechas desta nação, assim como a dos vaupés, não possuem barbatana de pena, e as pontas são fortemente envenenadas" (carta de Natterer a Schreibers, 21 de agosto de 1831, Arquivo do MVK).

NATTERER CONHECEU DIFERENTES POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. Nos dois únicos desenhos em que retratou seres humanos, ele registrou suas impressões acerca dos índios bororo.

Imagens: RIDL-DORN, Christa. Johann Natterer und die österreichische Brasilienexpedition. Petrópolis, 2000/Kurt Schmutzer.

Foto: Biblioteca Nacional Austríaca (Österreichische Nationalbibliothek)/Kurt Schmutzer.

COMO INDICA O MAPA, Natterer partiu do Rio de Janeiro, passou por São Paulo e Mato Grosso, e chegou à Amazônia. Sua expedição foi interrompida em 1835, no Pará, quando eclodiu a Cabanagem.

No diário, assim são os apontamentos sobre a mesma visita:

> "A povoação consiste de 6 casas. O principal se chama João e estava ausente [...] Um índio velho, Joao Valenti, mandou imediatamente 3 índias, das quais só duas usavam um vestido, abrirem um caminho para a canoa entre o mato alto. A 3ª tinha somente um pedaço de casca de árvore sobre o púbis. Quando o caminho ficou pronto eu presenteei as índias com conchas de vidro e anéis e visitei o velho, que, como quase todos os outros índios, falava a língua geral. Sua casa era espaçosa. Na parte de trás sentavam as mulheres em torno de um fogão onde elas torravam farinha. Eu presenteei a dona de casa com uma tesoura e o homem com anzóis e recebi em troca uma zarabatana e farinha. Ele tinha uma bacia tremendamente grande, fabricada num tronco de árvore, em casa, na qual a massa de mandioca ou bejus amolece na água, fermenta por uma semana, que passa então a se chamar cachiri e é uma bebida inebriante. Os beschus, que são muito grandes, são primeiro umedecidos em água e esticados em cascas de banana sobre o chão, são cobertos pelas mesmas, onde ficam ao longo de 8 dias até ficarem quentes, então ficam ao longo de 8 dias na bacia. À noite eles empreendem uma dança. Eram 4 índios, cada um com um longo instrumento de sopro, buzina, berrando e dançando para cima e para baixo, e levantando e abaixando a cabeça e mantendo baixo o chifre. A eles se juntaram mais 3 índias que se mantinham sempre de braços dados com 2 índios. Eu servi a todos com aguardente. Todas as mulheres estavam vestidas com toalhas de algodão, saias azuis muito sujas, mas todos sem camisa. O velho principal também estava presente. A dança foi na casa de uma violante, que era um pouco civilizada e vestia uma camisa. Para que eu me sentasse esticou uma rede. Eu a presenteei com um lenço de assoar que a tinha agradado tanto que ela queria comprar, o que a deixou muito contente. Por volta da meia-noite eu retornei à barca. Dois dos dançarinos tinham um fio no qual estavam amarrados metades de sementes de cipó, amarrados ao tornozelo de um dos pés, que causava um forte estrépito durante a dança. Era semelhante ao butolé de garras de veados dos bororos. Eu negociei um tal chocalho por 2 facas, e deve provir da parte de cima da içana, dos índios de lá. Eu negociei algumas buzinas e farinha. As paredes das casa eram feitas de folhas de bananeiras, da mesma forma algumas divisórias das mesmas" (fragmento de diário, de 26-27 de junho de 1831, Arquivo do Museus de História Natural).

"O viajante não se importa com o fato de os índios serem postos sempre diante da escolha entre adaptação ou aniquilamento. Os índios são taxados invariavelmente como preguiçosos. A escravidão negra lhe é totalmente justificável."

O contraste entre os dois discursos é claro, e não somente quanto à dimensão de ambos. Enquanto o diário estende-se por detalhes, que invocam percepções oculares de ordem pessoal, mesclado com opiniões subjetivas, o relato oficial propõe um distanciamento, um não envolvimento afetivo, uma economia textual pautada pelo discurso objetivo. A descrição oficial é da ordem do pictórico, enquanto a do diário é da ordem do cronológico. A escolha do pitoresco em detrimento do poético sugere a tentativa do naturalista de projetar na imaginação de seus superiores a imagem de uma exposição, de uma vitrine, em que o que importa é a imagem objetiva, e não a imaginação subjetiva. Ainda que estes indícios sejam tênues em ambos os fragmentos menciona-dos, eles são eloquentes quanto à relevância do estudo dos discursos oficiais e não-oficiais de Natterer em perspectiva comparativista.

Neste sentido, de igual importância são as cartas do naturalista ao irmão Joseph. Nestas cartas, observam-se discursos muito distintos daqueles endereçados a Schreibers, ao imperador Francisco

"(...) a pesquisa de documentação sobre Natterer e sua expedição no Brasil, sua análise e elaboração crítica exigem do pesquisador a conjugação de atividades que, no conjunto, atravessam diferentes disciplinas como a História, a Linguística e a Etnologia."

I/II e ao chanceler Metternich, que acompanhavam pessoalmente os passos de todos os membros da expedição enviada em 1817. Observa-se uma boa distância entre o tom e o conteúdo de sua correspondência oficial e não-oficial. Após o retorno a Viena da maioria dos membros da expedição, Natterer precisou justificar continuamente os seus sucessivos pedidos de adiamento de seu retorno endereçados a Metternich, bem como por mais recursos pecuniários destinados a seu sustento e ao envio de sucessivas remessas de objetos coletados. Em sua correspondência oficial, percebe-se claramente como Natterer se esforça em descrever com um máximo de otimismo suas perspectivas de acesso aos objetos de história natural e etnográficos, com os quais pretenderia aperfeiçoar continuamente os acervos dos Gabinetes Imperiais em Viena, como o faz a seguir:

> "Caso eu tenha a felicidade de alcançar o rio Amazonas, então certamente Vossa Senhoria Ilustríssima certamente me concederá a permissão para percorrer esta corrente, até onde for domínio do cetro brasileiro, para adentrar o rio Negro. Por que eu não deveria ainda aproveitar este tempo, uma vez que já me encontro aqui e para onde não tenho mais a esperança de retornar algum dia, e para onde provavelmente ninguém da corte austríaca será mandado tão cedo para arranjar coleções. Decerto que eu compreendo que já estou sobre solo brasileiro há muito tempo, eu compreendo que eu – certamente que impedido por um encadeamento de circunstâncias – avanço apenas lentamente e tive até o momento tão baixo desempenho, eu compreendo que Sua Majestade, que tão clemente e generosamente concedeu o prolongamento de minha viagem, possa ter afinal se tornado inclemente em função de minha longa ausência, mas eu tenho firme confiança na aquiescência bondosa e vigorosa de Vossa Senhoria Ilustríssima, pois estou convencido de que o enriquecimento e o embelezamento do Museu Imperial, que sob a direção de Vossa Senhoria Ilustríssima alcançou um tão alto grau de perfeição é muito caro a Vossa Senhoria Ilustríssima" (carta de Natterer a Karl Schreibers, de Cuiabá, em fevereiro de 1825, Arquivo do MVK).

Por outro lado, é igualmente digno de nota o esforço do naturalista em omitir seus medos e inseguranças, suas experiências pessoais negativas e seus infortúnios. Particularmente visíveis são as diferenças no modo como Natterer descreve seus problemas de saúde a Schreibers, quase sempre de modo lateral, como algo rapidamente superável, e no modo que escreve a seu irmão Joseph. Natterer jamais escreveria ao diretor do Gabinete Natural sobre sua saúde como escreveu ao irmão do Paraná:

> "Eu mesmo não estava saudável, decerto que não acamado, mas com frequência eu quase não podia andar. Eu tinha dores nas juntas, que alternavam ora num pé, ora no outro, logo nos ombros, na coluna, nos quadris, cotovelos, até mesmo nos pulsos. (...) Não conseguia de modo algum andar a cavalo" (carta a Joseph Natterer, de 29 de agosto de 1823 no Arquivo do Museu de Etnologia, MVK).

Àquela altura, uma carta assim nas mãos de Metternich poderia significar o fim de seu empreendimento no Brasil e o imediato retorno a Viena.

Foto: Biblioteca Nacional Austríaca (Österreichische Nationalbibliothek)/Kurt Schmutzer.

O naturalista Johann Baptist Natterer (1787-1843) permaneceu no Brasil entre 1817 e 1835 e organizou duas importantes coleções: uma de objetos de história natural e outra de etnografia. Suas motivações científicas e ideológicas na realização desses trabalhos são um importante campo de estudo para os historiadores da ciência.

Em suma, sempre que possível Natterer omite em sua correspondência oficial as circunstâncias pessoais penosíssimas de sua viagem. Em seus relatórios, a ênfase recai sempre sobre as extraordinárias chances de ampliação das coleções imperiais, e nisso consistiu sua permanente estratégia (bem-sucedida!) de prolongamento de sua estadia e de obtenção de recursos financeiros para a sua expedição. Por meio de Schreibers, Natterer fazia chegar ao conhecimento de Metternich e do Imperador as perspectivas promissoras que o Brasil oferecia para os museus de Viena nos domínios vegetal, animal e mineral. Natterer sabia que as promessas de suas cartas oficiais alcançavam ouvidos sensíveis aos ideais científicos que defendia.[4]

Conclusão

Ao historiador que se proponha a entender as motivações científicas e ideológicas que levaram Johann Baptist Natterer a atravessar o Brasil por 18 anos em condições por vezes tão extraordinariamente adversas, torna-se indispensável, como vimos, o trabalho exaustivo com textos, em sua quase totalidade da autoria do próprio naturalista, quando se trata do cotidiano do colecionador. Como vimos, tal trabalho tornou-se problemático após a destruição da correspondência original de Natterer a Schreibers. Acresce-se a esta dificuldade a necessidade de se confrontar os bosquejos e cópias daquela correspondência, preservadas no convoluto do Arquivo do Museu de Etnologia de Viena, com as cartas ao irmão e aos amigos, nas quais o viajante austríaco escassamente dá vazão a seus sentimentos e angústias pessoais.

À guisa de conclusão, uma última observação. Assim como revelam coisas não explícitas nos relatos oficiais, as cartas, os fragmentos e as anotações de caráter pessoal também podem simular situações inexistentes ou hiperbolizadas (como é o caso das queixas de Natterer ao irmão acerca de sua "solidão", que certamente nunca existiu em termos objetivos).

Por tudo o que foi dito, o trabalho de análise dos discursos encerrados nos fragmentos pessoais de Natterer recém-levantados e transcritos pelo Museu de Etnologia de Viena representa uma tarefa complexa que apenas teve início. Embora tal fato não tenha sido objeto de análise no presente artigo, as cartas e fragmentos não-oficiais da lavra do naturalista representam uma rara documentação acerca do choque cultural do europeu com os brasileiros à época. Enquanto as obras que conhecemos de diversos viajantes europeus ao Brasil na primeira metade do século XIX podem ser vistas como presumivelmente marcadas por procedimentos que filtram, alteram ou deformam aos olhos do leitor os traços dos povos não europeus em função de determinadas expectativas, os textos de Natterer, não destinados à publicidade, permitem uma leitura muito menos afetada por aquele tipo de

---

4. Francisco I/II foi, ele próprio, grande amante da botânica. Por outro lado, é conhecida dos historiadores brasileiros a paixão de Maria Leopoldina pela mineralogia, certamente por influência do pai.

práticas discursivas. Em seus fragmentos e cartas, Natterer manifesta profundo etnocentrismo. O viajante não se importa com o fato de os índios serem postos sempre diante da escolha entre adaptação ou aniquilamento. Os índios são taxados invariavelmente como preguiçosos. A escravidão negra lhe é totalmente justificável. A exemplo de tantos outros naturalistas – como, por exemplo Langsdorff, com cuja expedição cruza na Amazônia – Natterer considera a escravidão um mal menor, em face da suposta condição sub-humana em que viviam os africanos em sua terra natal.

Por todas estas características, a pesquisa da documentação sobre Natterer e sua expedição no Brasil, sua análise e elaboração crítica exigem do pesquisador a conjugação de atividades que, no conjunto, atravessam diferentes disciplinas como a História, a Linguística e a Etnologia. Com este texto, procuramos de forma muito sucinta somente apontar alguns caminhos neste longo e fascinante desafio representado pelos escritos de Natterer há pouco reunidos pelo Museu de Etnologia de Viena. ■

Luiz Barros Montez é professor do Departamento de Letras Anglo-Germânica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e tradutor. Possui doutorado em Letras (Língua e Literatura Alemãs) pela Universidade de São Paulo e pós-doutorado pela Universidade de Viena. Tem experiência na área de análise do discurso, com ênfase nas culturas e línguas alemãs, particularmente em sua intersecção com a História.

BIBLIOGRAFIA:

BRENNER, Peter. ,,Die erfahrung der fremde. Zur entwicklung einer wahrnehmungform in der geschichte des reiseberichts", In: ——. (org.) *Der reisebericht. Die entwicklung einer gattung in der deutschen literatur*. Frankfurt, Suhrkamp, 1989, p. 14 - 49.

MAURER, Michael. „Reiseberichte", In: ——. (org.) *Aufriß der historischen wissenschaften in sieben bänden*, v. 4. Stuttgart, Philip Reclam, 2002, (Quellen), p. 325-348.

RAMIREZ, Ezekiel Stanley. *As relações entre a Áustria e o Brasil (1815-1889)*, Brasiliana, v. 337. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1968.

RIEDL-DORN, Christa. *Haus der wunder. Zur geschichte des naturhistorisches museums in Wien*. Viena, Holzhausen, 1998.

——. *Johann Natterer und die österreichische Brasilienexpedition*. Petrópolis, Editora Index, 2000.

SCHMUTZER, Kurt. *Der liebe zur Naturgeschichte halber. Johann Natterers Reisen in Brasilien 1817-1835*. Tese de doutorado, Universidade de Viena, 2007.

——. „Reisen im Innern von Brasilien", In: *Archiv für Völkerkunde*, v. 52. Viena, Museu de Etnologia de Viena (Museum für Völkerkund in Wien), 2002, p. 23-46.

SCHREIBERS, Karl von. *Nachrichten von den kaiserlich-österreichischen naturforschern in Brasilien und den resultaten ihrer betriebsamkeit,* v. 2. Brünn, bei Joseph Georg Traßler, 1820 e 1822.

SIEMANN, Wolfram. *Metternich: Staatsmann zwischen restauration und moderne*. Munique, C. H. Beck, 2010.

STEINLE, Robert. *Historische hintergründe der österreichischen Brasilienexpedition (1817-1835) mit einer dokumentation der bororo-bestände aus der sammlung Natterers des museums für völkerkunde in Wien*. Tese de doutorado, mimeo, 2000.

WAGNER, Wilhelm J. *Bildatlas zur geschichte österreichs*. Salzburg, A&M, 2009.

MUSEU, PODER E POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

NILSON MORAES

Introduzindo o tema das Políticas Públicas

Os estudos sobre Políticas Públicas no Brasil demonstram, além da coerência e da continuidade nestas políticas, que as mudanças adotadas a partir de 2003 não significaram uma ruptura com o modelo social predominante anteriormente (MORAES, 2007). É possível constatar, através da história, o sentido, a prioridade e a pouca importância atribuída pelo Estado nacional ao tema. A bibliografia consultada – embora restrita e marcada pelas conjunturas em que foi produzida – permite afirmar a existência de um discurso recorrente sobre as propostas de valorização da cultura e os diversos projetos de mudanças sociais e culturais que enfatizam a prioridade estratégica e mobilizadora das instituições de cultura face às armadilhas institucionais colocadas pela conjuntura. Existe uma orientação e um propósito nessa decisão de produzir a cidadania superando as estratégias de poder que desconsideram vontades, projetos e interesses sociais.

A construção de políticas públicas e, em especial, as de cultura, é reconhecida como um importante desafio conjuntural. Sabe-se que a simples existência de um discurso ou política pública não remete imediatamente à sua execução ou à garantia de sua universalização (DAGNINO, 2005). Uma política pública significa, tão somente, a existência

de um complexo processo de disputas sociais, políticas, técnicas e de modelos gerenciais, em que forças sociais desiguais não partilham os processos nem constroem regras de forma a envolver ou garantir condições equitativas.

Formular ou implementar políticas públicas no Brasil é defrontar-se com o processo de produção, organização e distribuição de sociedades centradas na exclusão social e na concentração de privilégios e poderes. No que diz respeito às políticas culturais, na maioria dos casos, são ações, reclamadas por segmentos da sociedade ou derivadas de decisões governamentais, sustentadas por debates e consensos produzidos na sociedade civil que passam a fazer parte da agenda e das demandas da sociedade (BARBALHO, 1998). Ações ou conjunto de ações são, muitas vezes, partilhadas e apoiadas por segmentos técnicos e administrativos presentes nos aparelhos estatais.

O modelo histórico de desenvolvimento adotado na América Latina transformou-a em cenário de diferentes tragédias sociais e históricas que, na última década do século XX, foram violentamente aceleradas pelos experimentos neoliberais. Portanto, por não conhecerem, reconhecer ou considerar a história da região e os impactos dessas decisões na vida das populações locais, não são poucos os intelectuais, políticos, técnicos e militantes sociais, principalmente europeus e norte-americanos, que se surpreendem com a importância adquirida pelas políticas públicas nestes países (MORAES, 2008). A promoção de ações específicas ou o desenvolvimento de políticas públicas exigem o esforço organizado e seletivo para redefinir e redirecionar as condições e prioridades do Estado. Nesse sentido, as ações e políticas públicas sempre contrariam interesses e modificam relações de poder.

"As políticas culturais no governo Lula apontam para mudanças nas orientações, nos debates e nos modos de implementação de políticas. Mais importante, elas atingem setores ignorados ou secundarizados até o início desta gestão."

Existem mudanças, os sinais destas são percebidos em diferentes situações e instituições. As políticas culturais no governo Lula apontam para mudanças nas orientações, nos debates e nos modos de implementação de políticas. Mais importante, elas atingem setores ignorados ou secundarizados até o início desta gestão. Estas mudanças não correspondem aos desejos e à intensidade dos projetos dos quadros que as formulam, mas elas rompem uma tradição autoritária, centralizadora

e discriminadora que relegavam a sociedade civil e os setores populares e suas formas de produção e saber a um papel secundário, permite a expressão de novos interesses e valores. Outras concepções, outros modos de gestão, distribuição de recursos, equipamentos, poderes e privilégios começam a apontar para um novo cenário e possibilidade de encaminhamento do debate democrático que a cultura viabiliza e que foi abandonado pelas urgências concentradoras do mercado e daqueles que possuem acesso a ele.

Analisar as instituições e as políticas de cultura no Brasil implica em defrontar-se com o tema da mudança social e cultural, a qual não está descontextualizada em relação a mudanças planetárias ou que remetam ao chamado desenvolvimento, que no Brasil corresponde a um mal disfarçado esforço de integração aos mercados e ao crescimento econômico. Trata-se também de um tema discutido, desejado, e idealizado por intelectuais, artistas, políticos, militantes sociais e agentes econômicos desde o século XIX.

Refletir sobre museu, museologia, sociedade e poder é tarefa complexa e condenada a ser inesgotável e insatisfatória.[1] Ganha importância conhecer o processo de constituição de uma instituição e as estratégias de sua implantação. Em nossa análise tratamos essa relação como construção histórica, produzida nos embates por interesses, modos de fazer, transformações econômicas, sociais, políticas, estéticas e tecnológicas. Este texto, portanto, remete a um tempo difícil que exige ações e decisões que não são e nem produzem consensos. Relações que são modificadas ou reforçadas através dos sentidos e estratégias conjunturais, envolvendo o museu, a sociedade, os profissionais e o Estado, com a cultura e as instituições de cultura. Neste ponto, mesmo que desinteressadamente, somos obrigados a nos remeter e a conviver com Gramsci[2] (produção de hegemonia) e com Bourdieu (campo).[3]

Consideramos que o museu não se funda, se esgota ou se explica por ele mesmo. O museu é uma construção permanente, inesgotável e incompreensível em si (ARANTES, 1991). Pensar e produzir conhecimento no campo do museu exige, além de repensar os modelos que estão sendo questionados e os motivos e grupos interessados nessa reflexão, também conhecer o contexto histórico e social em que ocorrem.

1. Em nossa análise, consideramos o museu como instância constitutiva e a serviço dos interesses sociais como sendo uma condição recente. Ela cresce a partir de ações e debates formulados com base nas teses da Conferência de Santiago (1972). O museu predominante até os anos 1970, denominados de museus tradicionais, institucionais ou estabelecimentos será sacudido por uma sucessão de mudanças em suas concepções, composições, temas, modos de existência e suportes. Ele será profundamente modificado pela lógica epistêmica que o constitui como campo do conhecimento, deferindo de um modo de fazer concentrado no abrigo de coleções que privilegiava uma existência centrada na reprodução acrítica e descontextualizada. A ideia de museu estava dirigida a uma edificação e um acervo recolhido, conservado e organizado segundo uma lógica que aparecia distante aos seus frequentadores. Nas três últimas décadas, o museu e seu campo são áreas do conhecimento, um novo campo disciplinar fundamentado num complexo sistema teórico e metodológico. Uma disciplina de caráter transdisciplinar e que se envolve em diferentes entrecruzamentos acadêmicos e institucionais (portanto, domínios cognitivos e sociais) que opera na interseção de saberes, práticas e inserções. A presença, não mais silenciosa, ao contrário, da sociedade e de segmentos específicos. Considerando os sistemas de valores, modos de ver, viver, sentir e se expressar específicos a cada grupo e cultura, considerando o seu tempo, espaço e memória. Portanto, a ideia de museu se transforma, de um grupo de profissionais e saberes para uma relação com a sociedade. A dimensão museológica ganha complexidade e incorpora as armadilhas intelectuais e existências de um tempo, questões e o debate sobre as Ciências Sociais, os suportes e equipamentos informacionais e tecnológicos com seus efeitos ou "paradigma analógico/digital". Neste sentido, é que destacamos a ideia de museu como espaço de informação, comunicação e disputa de sentidos e estratégias de ações, representações e relações sociais.

2. Para Gramsci, considerando os *Cadernos do cárcere*, hegemonia se distingue de dominação ou dominação de uma parte

O museu é uma instituição que atravessa a ciência e a sociedade, orienta ou influência com suas ações e concepções. A natureza do museu é multi, inter e transdisciplinar como revela seu objeto e metodologia, é estratégico na construção da realidade, da identidade cultural, do patrimônio local e das estratégias de veiculação da produção e dos modos de ser. O museu se constitui num jogo de tensões, símbolos, discursos, representações sociais (MORAES, 1997). O museu atravessa, alimentando-se de diferentes campos, linguagens e procedimentos metodológicos. Do nosso ponto de vista, o museu produz uma condição intercampo.

Os estudos sobre museu e políticas culturais no Brasil implicam um estudo sistemático sobre poder. Estudar o museu no contexto das políticas públicas requer a consideração dos sentidos e dos limites da democracia, da universalização do direito e do acesso à informação na sociedade brasileira o que permite saber quem tem o poder de definir e orientar ações e garantir sua continuidade, a capacidade de pautar e se fazer permanente e como o faz.

No momento em que o tema do museu passa a constituir política pública e interesse social estratégico, depois de oito anos de construção de um projeto político, cultural e institucional, surge a ocasião de repensar o caminhar e as alternativas de aprofundamento do processo considerando as diversas armadilhas colocadas ou potencializadas por ações de grupos e instituições.

As políticas públicas são marcadas pela lógica e pelas condições que regem as sociedades locais: concentração, centralização, ausência de equidade e exclusão como traços permanentes. Uma política pública fundamentada nesses princípios deve reconhecer a urgência de novos enfoques: a descentralização dos bens e a produção cultural, a universalização do acesso à cultura, a gestão participativa das instituições e políticas públicas são temas e problemas que apontam as urgências do setor. A ideia de controle social e de equidade não são consideradas ou observadas. Elas são regidas pela lógica das urgências, do imediatismo dos efeitos e da visibilidade, trazendo as marcas do modelo social de dominação e controle social. As ideias e estratégias contrárias são consideradas como ameaça à ordem social e aos próprios demandantes,

da sociedade sobre outra. A hegemonia é o resultado de uma luta e se estabelece, portanto, de uma construção histórica, através de um complexo e tenso sistema de direções, relações e mediações sociais. Este encaminhamento significa a capacidade de um grupo ou aliança impor uma direção social. A hegemonia não se constrói sem elementos culturais e ideológicos que fornecem a organização de um consenso e imprime uma direção. Uma análise gramsciniana não suporta uma interpretação mecanicista.

3. Em primeiro lugar, e simplificando o enunciado produzido por Bourdieu, campo não é conceito neutro, ele define relações, limites e a existência de regras. O campo é constituído como uma configuração de relações socialmente distribuídas, aceitas e justificadas por alguns dos envolvidos. Através da distribuição das diversas formas de capital – no caso da cultura, o capital simbólico – os agentes participantes em cada campo são munidos com as capacidades (processos reconhecidos como legítimos e formuladores dos processos relacionais) adequadas ao desempenho das funções e à prática das lutas que o atravessam, expressando capacidades, estratégias e comportamentos valorizados conjunturalmente. As relações existentes no interior de cada campo e entre estes campos definem-se objetivamente, independentemente da consciência humana. Esta situação independe de vontades ou crenças individuais.
Na estrutura objetiva do campo, (hierarquia de posições, tradições, instituições e história) os indivíduos (tomados como expressões de grupos e projetos sociais) adquirem um corpo de disposições, que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objetiva: o habitus. A vida social se reproduz em campos, que funcionam com relativa independência, mas, ao mesmo tempo, atuam combinados. O campo demonstra a necessidade de relacionar o lugar da produção social com o lugar da produção simbólica.
Para Bourdieu (1989: 14), dos capitais existentes, o simbólico aparece como superior aos demais, por dar sentido ao mundo e transitar por todos os campos. A este capital cabe o poder de fazer crer e é

nisto que consiste sua superioridade: "O poder simbólico como o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer crer e fazer ver, de confirmar ou de transformar a visão de mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo: poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer ignorado como arbitrário."Bourdieu (1990: 167), em outro momento diz: "O poder simbólico é um poder de fazer coisas com palavras. E somente na medida em que é verdadeira, isto é, adequada as coisas, que a descrição faz as coisas. Nesse sentido, o poder simbólico é um poder de consagração ou de revelação, um poder de consagrar ou de revelar coisas que já existem. Isso significa que ele não faz nada? De fato, como uma constelação que começa a existir somente quando é selecionada e designada como tal, um grupo - classe, sexo, religião, nação - só começa a existir enquanto tal, para os que fazem parte dele e para os outros, quando é distinguido segundo um princípio qualquer dos outros grupos, isto é, através do conhecimento e do reconhecimento."

empecilhos à modernização da sociedade. A lógica das carências e ausências se impõe e resiste às ações de alguns grupos, projetos sociais e instituições.

Rubim (2008), num artigo de importância extrema para o debate sobre o tema da Cultura e das políticas culturais, no período que se iniciava do Governo Lula, destacou a necessidade de atenção para três marcas estruturais das políticas culturais. Para o autor, o governo deveria defrontar-se com "três tristes tradições no campo das políticas culturais nacionais: ausência, autoritarismo e instabilidade". Essas palavras são mais que sentimentos, são expressões e efeitos históricos. "Tristes tradições" ressaltam o empenho na permanência de políticas que garantam a continuidade de privilégios e de exclusão social evidenciando um eixo que não permite prioridade de nenhuma política pública.

Na América Latina, a história social é a história do empenho em produzir a desmobilização da cultura. Ao contrário da violência do processo político e dos mecanismos institucionais de controle, a cultura revela a riqueza da dimensão local, potencialmente crítica e integradora que, convive e amplia as redes relacionais e simbólicas. As intensas mudanças dos anos 1960, no ocidente, não silenciaram a cultura na América Latina. Toda mobilização gerou novos passos e confrontos de diferentes esferas. O museu, em particular, não se rendeu ao real opressor e fez deste real um eixo de mobilização e criação. Portanto, ele negou e afirmou uma ideia e prática que desconsidera a condenação do real na trajetória e as condições culturais (SANTOS, 2005).

A cultura, entendida como produção industrial e mercado massivo, tem sido organizada e submetida aos interesses de empresários em busca de consumidores cativos, foi estimulada – como política de Estado – nos anos 1990, quando o neoliberalismo exercia, sem nenhuma concessão e interesse em negociação, o poder na região, submetendo e desconsiderando regras e processos de construção das culturas locais e submetendo-as à uma suposta lógica do mercado e empenhado em reduzir o Estado ao papel de simples repassador de recursos públicos aos produtores privados e financiador de serviços à população impedida de acesso ao consumo de produtos específicos segundo sua condição ou disponibilidade de recursos financeiros.

Afastados do poder de Estado, estes grupos não foram eliminados da gestão do setor público, convivem com outros projetos e mantém seus compromissos, práticas e visões. Mesmo considerando os avanços das políticas públicas que os Estados Nacionais – contrariando interesses – implementaram nesta última década, em países onde lideranças populares alcançaram lugares estratégicos nos Estados, contrariando interesses privatizantes, os governos encontram-se diante de desafiadores interesses corporativos privados, tendo que pensar dimensões e mudanças no quadro internacional da cultura.

As mudanças sociais, tecnológicas, gerenciais e científicas informam ao campo da cultura que novos saberes, práticas e projetos estéticos e sociais envolvem diversos setores das populações em escala local, regional e planetária. Esta condição promove o tema da cultura à esfera do debate internacional, em que as soluções exigem um modelo de cooperação internacional e uma nova rede de articulações que abarca Estados, profissionais, empresários e usuários.

"A cultura, entendida como produção industrial e mercado massivo, tem sido organizada e submetida aos interesses de empresários em busca de consumidores cativos."

Cenários culturais e traços das políticas culturais

As políticas públicas, ao longo do século XX, foram moldadas e, por vezes, definidas por condições locais e internacionais, influenciadas por crenças, ideologias e percepções socioeconômicas, viabilizadas por alianças conjunturais e, portanto, sujeitas às condições em que as instituições, regras e relações de poderes políticos predominantes, os modelos técnicos e as disputas ideológicas mobilizavam e influenciavam a seleção e hierarquização de decisões, na elaboração e avaliação de grupos da sociedade civil por demandas prioritárias.

As políticas públicas exigem opções, hierarquias de prioridades, cronograma de ação e uma agenda social. Toda opção é seletiva, significando a inclusão e exclusão de beneficiários. As políticas públicas revelam os grupos e interesses capazes de influenciar o Estado e suas instituições, no momento em que omitem, selecionam ou silenciam. Elas demonstram as disposições, os discursos e a capacidade de articulação dos atores, discursos e projetos que pretendem alcançar benefícios e modificar

alguma situação. Elas ganham importância nas estratégias dos Estados e instituições empenhadas em reduzir as desigualdades e efeitos do modelo social e econômico de dominação. Essa mudança é mobilizadora, tema induzido e tomado como mecanismo eficiente e legítimo no discurso veiculado pelas empresas de comunicação, partidos políticos e interesses organizados. Tolerada pelos conservadores que exigem decisões e intervenções dotadas de racionalidade, que se pretendem neutras, despolitizada e eficaz quanto à submissão dos processos sociais à uma lógica ou funcionalidade que lhe é estranha. O discurso e o projeto da globalização valorizam a agilidade e a racionalidade técnica e burocrática, como estratégia de despolitização do debate e confinamento decisório, necessárias para a tomada de decisões. No Brasil, ao longo do século XX, as políticas de cultura foram principalmente políticas públicas de Estado.

As políticas desenvolvidas por Gilberto Gil e Juca Ferreira no MinC, nos dois governos Lula, só podem ser compreendidas quando consideradas como rupturas parciais em relação àquelas implementadas ao longo da gestão Fernando Henrique Cardoso (FHC). Não sendo um processo de ruptura social e cultural, elas apontam um compromisso de respeito e de constituição democrática e participativa. Um momento de possibilidade da afirmação de uma nova cultura política de Estado centrada no princípio da cidadania.

Não são políticas opostas ou radicais àquelas de FHC, elas são radicais em seu sentido e em seu processo de desenvolvimento. Elas – inicialmente – não são produtos prontos e transplantados. São decisões e modos de encaminhamento compartilhados e marcados pela presença e pelo compromisso do Estado com a sociedade civil e interesses envolvidos no setor. Neste sentido, as políticas do MinC nos Governos Lula foram originais, e não obedientes às agências internacionais e empresas nacionais como as adotadas no governo anterior.

Nas duas gestões FHC, a política cultural perseguiu ser determinação de mercado. As leis de incentivo à cultura na prática implicaram a entrega ou transferência de recursos públicos para empresas de marketing de grupos privados. A novidade representada pela gestão FHC envolveu a busca da retirada do Estado das políticas culturais e o desmonte organizado da estrutura e do órgão de governo (RUBIM, 2008).

No governo FHC, foi observado uma aparente contradição. O governo foi responsabilizado por promover eventos que envolviam grandes públicos mobilizados por uma intensa presença midiática. A presença dessas massas tornava teses emblemáticas da Escola de Frankfurt realidade. A população foi mobilizada e encantada pela perspectiva do belo e do valioso, mas esta massificação não resultou em significativa ampliação do público dos museus ou em promoção de debates.

FHC promoveu "orientações" e "acordos" internacionais que garantiram uma adesão acrítica e imediata, particularmente nos anos 90 na América Latina, à lógica do mercado e ao modelo social hegemônico do capitalismo. A força do capital, a intervenção de empresas culturais e midiáticas, o desemprego, as políticas de desmobilização da sociedade garantiram o silêncio e o desconhecimento do cotidiano e das relações que movem as disputas de poder em escala planetária, aprofundando o individualismo, a melancolia, a solidão e os projetos de futuro. Havia uma pressão organizada para impedir a noção de partilha e de futuro, uma condenação prévia a todas as utopias e a todos os projetos diferentes daquele. A única alternativa possível reconhecida, admitida e estimulada era o mercado, o imediatismo, o consumo e o individualismo: em suma, as políticas de Estado e de suas instituições estavam configuradas para a realização de ações discriminadoras e hierarquizadoras.

"As políticas públicas exigem opções, hierarquias de prioridades, cronograma de ação e uma agenda social. Toda opção é seletiva, significando a inclusão e exclusão de beneficiários."

Na área da cultura, com o apoio de imensa maioria no Congresso, das empresas midiáticas e ancorado na desorganização da sociedade civil, o programa de governo se impunha nas políticas públicas e não deixava nenhuma margem para dúvidas quanto aos seus objetivos e bases de sustentação. No título do documento do Ministério da Cultura (MINC, 1995), que apresentava as políticas do setor, expressava seus aliados e propósitos: "Cultura é um bom negócio".

As empresas, por coerência econômica e base legal, criaram e imprimiram diferentes estratégias que desconsideravam o fato de que o recurso aplicado era público e realizavam investimentos considerando os compromissos de mercado. Obedecendo à lógica empresarial, fundamentalmente de marketing, que visava garantir o retorno financeiro de um recurso que era público e garantiam uma imagem positiva para a

empresa ou instituição que realoca estes recursos. Esses novos interesses empresariais envolvem profissionais especializados como produtores culturais, diretores de marketing, gestores de políticas culturais, captadores de recursos supondo ou determinando um modelo de cultura, a cultura como espetáculo e entretenimento (CASTELLO, 2002). Em suma, encontramos como participante ativo nas políticas públicas um segmento produtivo significativo que recorre e depende de recursos e parcerias com o setor público ao mesmo tempo em que veicula um discurso e desenvolve um projeto empenhado em desmontar e desqualificar – na linguagem da época, reduzir – o Estado e suas instituições. Este aparente paradoxo, entretanto, não revela nenhuma novidade.

"Nas duas gestões FHC, a política cultural perseguiu ser determinação de mercado. As leis de incentivo à cultura na prática implicaram a entrega ou transferência de recursos públicos para empresas de marketing de grupos privados."

Nos anos 1990, cresce a produção e o incentivo à cultura, empresas estatais ou públicas se envolvem na disseminação da cultura, instituições civis, de caráter público, oferecem programas para públicos específicos, desenvolvem atividades esportivas, educativas e artísticas preocupadas com o lazer e com a cultura, segundo suas políticas culturais. Estas instituições desenvolvem atividades abrangentes e, por vezes, permitem o acesso e a participação da população, estimulando, renovando e ampliando a informação disponível ou produzida socialmente (CALABRE, 2007). Elas formam novos quadros culturais e constituem alternativas de espaços próprios para atendimento a segmentos e produtores culturais.

Na "era FHC", a cultura foi parte ativa e estruturante da lógica produtiva e simbólica do mercado. O governo FHC, nas palavras de Francisco Weffort, empenhou-se na criação de uma "cultura de investir na cultura" (LAMOUNIER e FIGUEIREDO, 2002). Portanto, na área da cultura, a política pública na "era FHC" foi marcada pela negação, mais que a ausência, do Estado.

Quando o novo não exclui o antigo

O esgotamento das condições que garantiram o predomínio neoliberal na América Latina foi acelerado pelas sucessivas "crises financeiras" internacionais ou do modelo de "produção" ou de sua ausência. O modelo de dominação esgotava-se e as massas de excluídos

vagavam – sem orientação – exigindo mudanças. Entretanto, o continente, pela via eleitoral, viveu uma situação política singular que favoreceu a eleição de opositores e políticos identificados com demandas sociais e redistributivas para cargos nos executivos. Uma novidade ou situação que alguns analistas identificados com modelos concentradores e excludentes anunciavam como situação passageira ou conjuntural.

As mudanças promoveram a ideia de popular ou as mudanças promoveram a ideia de algo popular. Popular, nos anos 1950, constituía o pobre urbano e o campesino a partir da "crise do milagre", nos anos 1970, incorporando o indígena e o afro-brasileiro. O chamado popular produz uma organização própria, uma pauta e visibilidade. A expansão do conceito de cultura trazia o reconhecimento do outro e sua cidadania, exigindo a incorporação de outros atores a agendas na vida pública e nas relações com o Estado. Desse ponto de vista, a população da periferia urbana, com suas expressões e produções, os grupos de identidade de gênero, orientações sexuais e produtores culturais de novas mídias e suportes eletrônicos e informacionais passam a influenciar os debates e as ações culturais.

O debate sobre cultura, em particular sobre a cultura popular, exige sua contextualização, considerando os momentos históricos a que pertence ou produz sentido. A cultura tomada como objeto antropológico ou mercadoria. A cultura tomada "no lugar material que lhe corresponde", como agente formador e articulador, parte, portanto, do processo de formulação da luta e da consciência social.

Na produção da democracia, não basta incorporar novos temas, atores e projetos. Descentralizar a cultura, numa conjuntura marcada pela ideia e pela formação de redes sociais, exige a convivência de modelos e padrões distintos de modos de produção, circulação e controle social. O local e o mundial conversam intensamente, os diferentes suportes e materiais interagem e produzem novos equipamentos e concepções sem nenhum preconceito ou hierarquia. A criatividade desafia o poder e introduz outros enfoques e problemas. A diferença é incorporada ao cotidiano.

Durante o processo eleitoral, em 2002, e como em todos os processos eleitorais anteriores, militantes, artistas, intelectuais e profissionais identificados com o Partido dos Trabalhadores reuniram-se em grupos de trabalho temáticos e ofereceram reflexões e propostas para os candidatos majoritários, como no caso do candidato à Presidência da República. O grupo de trabalho responsável pelo tema cultura apresentou propostas que representariam modificações profundas no campo.

Entretanto, a base de apoio e a aliança partidária de apoio à candidatura Lula era mais ampla que o PT, envolvia outros partidos políticos e bases sociais. A primeira eleição de Lula e os demais resultados do processo eleitoral demonstraram que seu governo deveria produzir novas alianças políticas e partidárias e incorporar outros temas, outras prioridades e outros interesses. Contudo, a política de negociação e de formação de alianças demonstrou a impossibilidade de cumprimento do projeto encaminhado pelos diferentes grupos de trabalho. A área da cultura seria prioritária, mas a sua agenda não era aquela apoiada

pelo PT e, na agenda política, ao PT não caberia o Ministério da Cultura. Em 2006 este cenário foi menos duro. As alianças políticas e partidárias, o apoio de novos segmentos da sociedade e o discurso que apontava para a necessidade de um "realismo político" influenciaram práticas e situações cotidianas.

A indicação de Gilberto Gil para o Ministério causou impacto político e midiático, não significando uma recusa ou adesão ao projeto de cultura proposto. Em 2006, com a reeleição de Lula, o Ministério da Cultura continuou sob a liderança de Gilberto Gil que manteve a mesma equipe técnica e a política. Mais importante, Gil deu continuidade a algumas políticas e acelerou outras. Quando Gil deixou o Ministério da Cultura, Juca Ferreira assumiu a pasta, dando continuidade ao trabalho iniciado em 2003. Gil e Ferreira não faziam parte dos quadros históricos de intelectuais e artistas do PT, eram quadros do PV. Nesse sentido, contribuíram com a introdução de temas, agendas, processos e discursos que não eram priorizados ou mesmo reconhecidos pelos intelectuais e artistas reunidos em torno do PT. Vale dizer que os dois ministros empenharam esforços para a valorização das diferentes manifestações culturais e o respeito à diversidade cultural, buscando, ao mesmo tempo, garantir o acesso da população aos equipamentos e bens culturais, valorizar a cultura como produção econômica e simbólica. O projeto de políticas de museus, do grupo reunido desde 2003 no Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), encontrou espaços de apoios no Ministério da Cultura produzindo as condições para a implantação de mudanças.

O DEMU como ponto de partida

No Brasil, no período compreendido entre 2003 e 2010, constatou-se uma trajetória de continuidade e de aprofundamento de um projeto de mudanças institucionais que envolvia as relações entre museus, Estado e sociedade.

"No Brasil, no período compreendido entre 2003 e 2010, constatou-se uma trajetória de continuidade e de aprofundamento de um projeto de mudanças institucionais que envolvia as relações entre museus, Estado e sociedade."

O museu constitui um campo de enfrentamentos políticos e culturais que, independentemente de não reunir recursos mínimos para atender as demandas e garantir ações contínuas, implicava na disputa de diversos

Foto: Acervo Ibram/AG3

Os Fóruns Nacionais de Museus tornaram-se momentos importantes na definição dos rumos das políticas para o setor.

grupos, em especial um que havia conquistado respeitabilidade graças ao trabalho realizado no governo do Rio Grande do Sul. Este grupo estimulava o debate de propostas e desencadeava ações de forma imaginativa e universalizante. Este grupo,[4] a partir de 2003, em que Nascimento Junior exercia forte liderança, vai ser ampliado e começará a pautar as discussões e as políticas públicas para os museus desde 2003 no MinC.

A política museológica que passa a ser regida por este grupo pode ser analisada considerando cinco momentos complementares: a constituição da Política Nacional de Museus (PNM); a criação do Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU); a formulação e institucionalização do Sistema Brasileiro de Museus (SBM); o estabelecimento do Estatuto dos Museus (EM); e, por fim, a aprovação e constituição do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

O processo de mudanças nas políticas de museus será agilizado com a criação do DEMU e não se encerrará com a criação do Ibram. Trata-se de um processo político complexo e tenso. Na constituição das

4. A expressão ou palavra grupo não é utilizada neste texto ao acaso, ela possui um sentido próprio. O grupo, como é tratado por funcionário do MinC, está marcado por uma imagem: aparente unidade, capacidade de organização, valores e discursos unívocos, articulação político-partidária, e agilidade de ações.

ações e políticas museológicas, o DEMU ocupa um lugar privilegiado na organização, difusão e produção dos novos interesses e na organização do museu e de um campo museológico no Brasil.[5] Importa considerar que, desde o momento de sua formação, o DEMU promoveu um encontro e compromisso com ações museológicas e com o campo da museologia, nunca se caracterizando como instância burocrática ou administrativa mas como agente do campo, um ator político. Compreendemos que o DEMU não se restringe ou realiza ações de natureza administrativas. Ao contrário, imprime ações insistentemente inovadoras que provocam mudanças estratégias em diferentes setores que se articulam em seu eixo. São políticas e ações para o campo da museologia, que dizem respeito à formação, ao modo de compreender e fazer museológico, à orientação de debates, à organização da categoria e ao funcionamento dos museus em escala nacional.

A lei 11.906 de 2009, que cria o Ibram, traz consigo uma série de implicações e desdobramentos. Os 28 museus que o IPHAN dirigia são, agora, geridos por uma nova autarquia que, nos termos da nova legislação, administra os recursos, reúne o pessoal qualificado para viabilizar um cuidado profissional do museu, aprofundar as relações com a sociedade, produtores culturais, conhecimentos e profissionais do campo, organizando e negociando diferentes demandas, situações e modos de fazer e compreender os processos culturais. Essa visão não traduz ou permite compreender a gravidade do processo e dos fatos recém-inaugurados. A criação do Ibram pode ser apenas o fim de um cenário político e institucional, marcando o início do confronto que os profissionais do campo museológico deverão enfrentar na afirmação e legitimação de um campo que não se reduz a relações políticas e institucionais.

Em maio de 2003, o Ministério da Cultura anunciava a Política Nacional de Museus, manifestando o entendimento de que os museus passariam a ocupar um papel central nas políticas culturais e de que esta centralidade afetaria as relações entre museu, sociedade e Estado.[6] Até então, os museus estavam abrigados no IPHAN, a partir daí, as políticas institucionais para os museus foram radicalmente transformadas.

5. Denominamos lugar social aquele que se configura como instância simbólica, dotado ou produzido historicamente e que apresenta aos sujeitos, tanto aqueles que os ocupam e com eles interagem como à sociedade, mesmo que circunstancialmente, demandas e pautas de relação que consideram significações sociais que são veiculadas, produzidas, apropriadas como legítimas e próprias. Desta forma, o museu e aqueles envolvidos em sua existência, podem ser compreendidos como lugar social que assume uma posição enunciativa e estruturante dos identificados com esse processo e da sociedade envolvendo-se em embates de significações, implicando em ressiginificações de sentidos e distribuição de capacidades e de poderes.

6. Neste capítulo utilizamos elementos documentais e depoimentos orais, o que não significa o uso do método da História Oral, mas de recursos usuais daqueles que utilizam esta metodologia. Conhecendo, desde os anos 1970, diversos militantes e profissionais de cultura, tive oportunidade de conversar com vários sobre o processo em curso e pelo acesso a diversas trocas de mensagens. Além disso, participando de um programa na área sou sistematicamente munido de informações e participo de debates com profissionais envolvidos com o objeto de análise.

Desde o primeiro momento do Governo Lula, havia o compromisso de mudanças setoriais. Esse compromisso era reafirmado em cada pronunciamento e documento. A ideia era perseguida e transformada em ação; por parte de algumas lideranças do MinC e desse grupo de jovens militantes de museologia, alguns com experiência na liderança de sistemas de museus em escala regional e liderança política e com o compromisso de promover, valorizar e difundir o patrimônio cultural. A eleição de Lula permitiu a produção de uma aliança em que estes jovens militantes puderam ocupar um lugar central na burocracia pública federal, constituindo a base do DEMU.

O DEMU foi um mecanismo institucional, no formato de um departamento do sistema organizado a partir do IPHAN, que serviu para catapultar o debate sobre o projeto de mudanças, organizar as unidades existentes, homogeneizar as ações e concepções do cotidiano das instituições museológicas. O DEMU é o responsável imediato por estratégias de mobilização política e corporativa, por difundir e estimular ações específicas e algumas reflexões acadêmicas. O DEMU foi instrumento estratégico dessa nova geração na construção de uma ossatura institucional que o discurso de um segmento dos museólogos reclamava e anunciava. Havia uma análise de conjuntura que orientava o DEMU e o grupo reunido neste departamento que era fundamentalmente – mas não exclusivamente – movido por uma perspectiva operativa em que a ideia de mudança era uma constante. Não excluindo antigas lideranças da área, ao contrário, procurou cooptá-las, procurou estabelecer uma relação que sempre revelou tensões e desconfianças. Mais tarde, o DEMU foi responsável pela organização de um concurso público que, sem resolver as necessidades institucionais, multiplicava os profissionais envolvidos no tema.

Ainda era vivo e candente à memória os problemas de um momento em que o museu conheceu a produção de grandes e massivos espetáculos que fugiam ao controle e aos objetivos de seus profissionais, um tipo de empreendimento que se esgotava nele mesmo, que existia para expressar outros interesses e visões de mundo, não permitindo a aproximação de gerações, temas, linguagens, continentes. Não permitindo a existência de

Foto: Acervo Ibram/Ibram divulgação

Os Pontos de Memória sinalizam para um novo momento na área museológica, em que as próprias comunidades organizam seus lugares de memória e história.

museus como lugares de fala e perspectivas distintas O museu oferecia apenas um espetáculo a ser visto, aplaudido e reverenciado.

Foi o DEMU quem puxou o debate sobre a Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania. Esta política, lançada em maio de 2003, pretendia: promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país.

O núcleo dirigente reunido no DEMU empenhou-se em mobilizar os profissionais de museus para um debate sobre o projeto que era gestado e inicialmente foi apresentado enfatizando "sete eixos essenciais". Estes eixos representavam um consenso entre os profissionais do campo e inviabilizavam as expressões de diferenças. Os sete eixos consistiam em: democratização do acesso aos bens culturais; democratização da ferramenta museu; democratização da produção de museus; democratização das gestões dos museus; respeito à diferença; valorização das ações educativas e culturais; direito à memória das comunidades populares. Desses eixos decorriam algumas ações específicas: "1) Gestão e configuração do campo museológico, 2) Democratização e acesso aos bens culturais, 3) Formação e capacitação de recursos humanos, 4) Informatização de museus, 5) Modernização de infraestruturas museológicas, 6) Financiamento e fomento para museus e 7) Aquisição e gerenciamento de acervos museológicos".

"Na constituição das ações e políticas museológicas, o DEMU ocupa um lugar privilegiado na organização, difusão e produção dos novos interesses e na organização do museu e de um campo museológico no Brasil."

O grupo que, com a posse de Lula em 2003, assumiu o departamento não escondia os seus propósitos e possuía alianças e apoios junto ao Ministério da Cultura que conferiam força política e capacidade de articulação ao MinC e à sociedade civil. Um grupo dirigente dotado de aparente homogeneidade política, administrativa e discursiva que apresentava publicamente uma identidade e que não se camuflava ou manipulava identidades, pretendia assim confrontar objetivos, estratégias e viabilizar um cronograma. Uma agenda política e técnica estava em curso. Poucos perceberam as implicações e os efeitos do processo desencadeado, da

força e da direção do movimento e do momento. O ano de 2003 foi de intensa mobilização no DEMU, pois havia uma preocupação em conquistar outros apoios e alianças em outros poderes. Vale destacar que um leitor de formação gramsciniana encontraria todos os elementos de uma "guerra de posições" na construção de uma nova hegemonia social.

A ação do DEMU não se reduzia apenas a um trabalho fechado ao IPHAN e ao MinC, mas se abria também para intervir em diferentes instâncias da realidade que envolvia os profissionais e as instituições de museus. O DEMU agia e estimulava debates em diferentes instâncias, da formação profissional ao exercício da profissão. Dispondo de aliados em diferentes instituições, com um mínimo de recursos financeiros, mas com vontade política, o DEMU pautava e liderava as ações da área, ocupando o lugar de liderança que anteriormente era exercido pelas "faculdades" (os cursos de graduação que existiam no Rio de Janeiro e na Bahia).

As faculdades caracterizavam-se por méritos e compromissos individuais e um saber universal e técnico, ao contrário das exigências e expectativas do tempo presente, que reclamava um saber acadêmico crítico e em diálogo com a sociedade, com as novas tecnologias, materiais, processos relacionais e com os formuladores de políticas sociais. Tratava-se de faculdade e de um saber acadêmico cúmplice de ações e reflexões que tivessem o homem e seu contexto como centro de ações e debates. Por outro lado, o saber acadêmico não se reconhecia mais na nova orientação, e os formuladores dessas políticas se empenhavam em produzir mais e diferentes quadros para o campo que imaginavam. O DEMU deu início a um processo que teve como resultado a expansão e a descentralização da formação de recursos humanos.

Portanto, temas como novas concepções, estratégias gerenciais e administrativas, políticas setoriais eram problematizados e encampados no cotidiano destes profissionais reunidos nos museus. O DEMU revelou-se uma nova arena de expansão e modernização do museu e de formulação e implementação do campo museológico.

A chamada mobilização do DEMU trazia em seu bojo a promoção de reuniões e debates, a veiculação de autores, temas e textos que fundamentavam o projeto e orientavam os encaminhamentos e ações pretendidas, produzindo um consenso. Por vezes, essas ações saíam do terreno institucional do IPHAN e pretendiam envolver e produzir uma articulação entre os profissionais de museus, militantes do campo e da sociedade.

O grupo dirigente do DEMU não esperou pelas condições ideais para novos passos, que foram se sucedendo e consolidando a estratégia adotada. O principal aliado, o MinC, assegurava o debate e garantia a permanência do grupo à frente do DEMU. Por outro lado, a desorganização e a desmobilização de grupos e instituições que traziam outras propostas e que se mostravam incompetentes e incapazes de mobilizar o debate e viabilizar ou manifestar a diferença não ameaçavam a caminhada iniciada em 2003.

Além do debate sobre os eixos, que eram consensuais, e os modos de enfrentamento das questões que eles reuniam, existiam problemas que afligiam cada museu que reclamava uma crescente

autonomia, racionalidade administrativa e financeira, pretendendo enfrentar essas mudanças com um mínimo de eficácia.

A Política Nacional de Museus criou as condições para aprofundar os debates e as alianças com a sociedade civil para as mudanças encaminhadas e se expressou, em novembro de 2004, pela criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM).

Instituído pelo Decreto nº 5264, o SBM revelou-se quando analisado em suas diretrizes: valorizar, registrar e disseminar saberes e fazeres específicos do campo museológico, contribuir para melhorar a organização, gestão e o desenvolvimento de instituições museológicas e acervos museológicos, interagir com pesquisadores, professores, gestores e técnicos que atuam no campo museológico, promover a cooperação nas áreas de aquisição, documentação, pesquisa, conservação, restauração, comunicação, difusão e capacitação de recursos humanos. A complexidade e riqueza de objetivos explicita, pois, uma intenção que não se esgota nas esferas das ações dos museus federais.

Do ponto de vista do Decreto, o SBM pretende "melhorar a organização, a gestão e o desenvolvimento dos museus e dos processos museológicos no país, bem como valorizar saberes e fazeres específicos do campo". Trata-se de um sistema que pretende influenciar as políticas em outros ministérios, nas universidades e nas entidades veinculadas ao setor museológico. Esta influência envolve a esfera federal e, também, as estaduais e municipais, os setores públicos e privados

A conjuntura nacional e o processo eleitoral, mais uma vez, foram determinantes para a trajetória do MinC e do DEMU. A reeleição de Lula, em 2006, garantiu a manutenção de Gil no MinC e a continuidade do grupo reunido no DEMU. A reeleição foi garantida por uma base partidária ampla, que exigiu em difícil costura de negociações de cargos. O grupo reunido no DEMU teve a sua continuidade garantida. Na avaliação dos militantes e analistas políticos, havia ministérios com maior visibilidade e recursos, que se transformavam em moeda política, que atraiam interesse de lideranças tradicionais e partidos políticos que constituíam a base política e parlamentar de sustentação do governo.

Uma análise da conjuntura entre os anos 2003 e 2010 pode permitir ou produzir alguns equívocos. Os três momentos ou movimentos que

"Em maio de 2003, o Ministério da Cultura anunciava a Política Nacional de Museus, manifestando o entendimento de que os museus passariam a ocupar um papel central nas políticas culturais e de que esta centralidade afetaria as relações entre museu, sociedade e Estado."

demonstramos podem imprimir uma percepção falsa, a de que tais momentos foram "etapas tranquilas e inevitáveis" de um processo. Entretanto, uma leitura, mesmo que superficial dos textos que serviram de base para debates ou que foram encaminhados ao Poder Legislativo, desmente tais impressões. A lógica ou característica do momento é a da negociação de todos os projetos e trajetórias que envolvam a aliança no poder. A composição dessa aliança é fluida. A existência de uma base política de sustentação no Poder Legislativo era, principalmente, nominal por inexistência de vínculos ou compromissos ideológicos, era movida por acordos e as votações sujeitas a interesses regionais e pessoais. As resoluções finais dos congressos, os textos aprovados e os "vetos" aos textos sancionados demonstram o equívoco desta aparência.

No caso do DEMU, o processo não foi diferente. As notícias dos jornais demonstram a existência de indivíduos e grupos que resistiam ao processo em curso.[7] A resistência, entre antigas lideranças do setor, em geral foi silenciosa e por vezes se expressava através de confrontos pessoais com pessoas que ocupavam lugares centrais na direção do departamento. Tal modelo de atuação acusa a inexistência do consenso no interior do DEMU e do IPHAN, o que demonstra ser aquele ainda incipiente e incapaz de se organizar e desenvolver um projeto alternativo. Dessa forma, a sua existência é expressa em discursos e resistência administrativa e gerencial de caráter pessoal.

7. Os jornais e revistas semanais, sem nenhuma expressão de inocência, eram utilizados por grupos interessados em resistir e desqualificar o Governo Lula, através de uma sucessão de denúncias e acusações que foram formuladas e veiculadas, valorizadas supondo uma comprovação das teses defendidas pelas empresas jornalísticas. Nesse sentido, e sem nenhum dado comprobatório, o DEMU e algumas lideranças foram acusados de diversas irregularidades e de autoritarismo, caracterizando uma tomada de posição pelos veículos.

Interesses e visões de mundo foram contrariados, os comentários da "rádio corredor", a manifestação de descrédito quanto ao futuro de "qualquer coisa diferente", as trocas de e-mails caracterizam a hostilidade e a incapacidade de politizar e enfrentar o processo em curso. Dois exemplos de acontecimentos singulares que denunciam as dificuldades de comunicação e de diálogo entre os agentes envolvidos podem ser citados. O primeiro diz respeito a uma mensagem eletrônica de 20 de janeiro de 2009, encaminhada através de uma rede social, que acusava a intenção de resistir à criação do Ibram, quando ele já estava sancionado. Um segundo exemplo a caracterizar as relações entre direção e profissionais

do IPHAN encontra-se num depoimento de uma liderança do Ibram que, em entrevista a um veículo eletrônico, se comprometia com garantias de respeito aos direitos dos servidores. Os tempos diferentes são reveladores da desmobilização, desorganização e falta de informações e de articulação presentes na instituição.[8]

O segundo governo Lula na Cultura potencializou e demonstrou a urgência de ações no sentido de consolidar o projeto inicial do grupo reunido no DEMU. Nessa ocasião, não havia nenhuma dúvida sobre a capacidade desse grupo para "separar o museu do IPHAN"; para alguns, no entanto, havia um problema, a questão dos recursos financeiros. As condições gerenciais, institucionais e legais foram transformadas, garantindo assim a existência e a continuidade do projeto.

O DEMU moveu-se em diferentes frentes, influenciando não apenas o funcionamento dos museus sob sua responsabilidade, com garantia de sua existência material e de melhora das condições de seu funcionamento, mas também se empenhando na constituição de novos cursos de museologia, na produção e difusão de conhecimento específico do campo e na racionalização do processo administrativo. O DEMU pode ser visto, em certa medida, como resultado direto de ações que garantiram o papel recorrentemente crítico e ativo de um Estado que lidera e disputa a hegemonia cultural através de instituições e políticas culturais propositivas. Padrão que é reforçado por uma tênue e permanente busca de encontro com quadros técnicos, alianças com a sociedade e outras instâncias decisórias do Estado.

A criação do Ibram não esgotou o papel do DEMU. Entre a força da lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009, o cotidiano da instituição e o vigor do campo existe um nexo que é revestido por uma força simbólica só conhecida pelos indivíduos e grupos envolvidos e que vivenciaram, lutaram, resistiram e se envolveram nesse momento. O papel do simbólico ainda é uma constante na fala dos quadros do Ibram, que se empenham em inventar um passado para justificar ações presentes e um futuro imaginado.

8. Curioso e preocupante foi a troca de mensagens ocorridas em janeiro de 2009, quando o Ibram já tinha sido homologado. Naquela ocasião, um dos participantes da rede informacional, afirmava a sua vontade de impedir que o Ibram chegasse à votação no Congresso. O segundo momento é uma entrevista ao SINTRAEF em março de 2009.

"A Política Nacional de Museus criou as condições para aprofundar os debates e as alianças com a sociedade civil para as mudanças encaminhadas e se expressou, em novembro de 2004, pela criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM)."

A legislação produzida entre 2003 e 2010 demonstra a lógica que orienta as perspectivas deste grupo. Existe uma trajetória que delineia a perseguição de um conjunto estruturado de ações, políticas e discursos que permitem supor, aos que não conheceram o cotidiano e os modos de tomada de decisões da instituição, coerência e unidade na história da instituição.

Tal coerência e unidade são apresentadas nos discursos e nas ações de liderança e reclama a legitimidade nas associações com pares de diferentes instituições, países, formações e orientações ideológicas. Analisando o documento produzido no I Encontro Ibero-Americano de Museus, realizado na cidade de Salvador em 2008, encontramos a explicitação de que uma nova percepção e um novo conceito de museu, uma forma de ampliação deste conceito, estão sendo incorporados pelo Ibram e sugeridos ao campo.[9] Esta situação permite constatar a existência de uma capacidade política, intelectual e institucional que um projeto possui para intervir e, no mínimo, orientar um modo de ver, sentir e agir próprio do campo. Uma nova hegemonia, sem que muitos atores e projetos do campo pudessem perceber, lentamente se configura. Em outras palavras, realizou-se um inusitado encontro entre Gramsci e Bourdieu na constituição do Ibram.

As "costuras", alianças e críticas, o ziguezaguear das ações e das articulações demonstram que o caminho não foi linear ou tranquilo, apresentando armadilhas e encruzilhadas. O DEMU não foi, assim, apenas um instrumento de política, mas um ator pautando e se oferecendo ao debate, personagem complexo e contraditório da construção de um tempo. Uma hegemonia foi imposta, uma estratégia institucional está em consolidação. Portanto, as condições para a constituição de novos discursos, alianças sociais, estratégias institucionais corporativas e científicas, projetos e uma contra-hegemonia estão colocadas. ■

9. Em particular, destacamos os itens 08 e 09 do Preâmbulo e as Diretrizes 06 e 07 do Documento final produzido no I Encontro.

Nilson Moraes é professor associado e pesquisador da UniRio, com formação em ciências Sociais, interessado em estudos sobre comunicação, políticas e instituições de saúde e de cultura.

BIBLIOGRAFÍA

ARANTES, Otilia. (1991), “Os novos museus”. *Novos Estudos CEBRAP*, 31: 161-169.

BARBALHO, Alexandre. Relações entre Estado e cultura no Brasil. Ijuí, Editora UNIJUI, 1998.

CALABRE, Lia (2007). “Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas”. In: *Políticas Culturais no Brasil*. In Rubim e Barbalho.

CASTELLO, José. “Cultura”, In: *A ERA FHC – Um Balanço*, Lamounier e Figueiredo (Orgs).

CHAGAS, Mario de Souza. (1987), *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro, Uni-Rio.

DAGNINO, Avelina. “Políticas Culturais, Democracia e o projeto neoliberal”. In: *Revista Rio de Janeiro*, n.15, janeiro-abril 2005.

GONÇALVES, Reginaldo Santos. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN, 2000.

LAMOUNIER, Bolivar e FIGUEIREDO, Rubens. *A Era FHC – Um Balanço*. São Paulo. Cultura Editores Associados, 2002.

LUZ. Madel. *Instituições Médicas e Hegemonia Política*. Rio de Janeiro, Graal Editora, 1979.

MORAES, Nilson. *Museu e Poder no Brasil in Museologia e Patrimônio*, número 3. Rio de Janeiro. PPG-PMUS, 2009

——. *Museu, Comunicação e Informação no Brasil*. ENANCIB. João Pessoa, 2009. Acesso em maio de 2010.

——. *Memória Social: Solidariedade Orgânica e Disputa de Sentidos.* In: Memória Social. Rio de Janeiro. 2006

——. *Saúde e Discursos*. São Paulo: PUC, 1997

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2006. *Política Nacional de Museus*, MinC, Brasília, 2004

RUBIM, Antônio e BARBALHO, Alexandre (Orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador, EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antônio. *Políticas Culturais do Governo Lula*. Galaxia, n 15, São Paulo, EDPUC, 2008

——. “Políticas culturais do Governo Lula” / “Gil: Desafios e enfrentamentos”. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BAYARDO, Rubens (Orgs.*). Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: Edufba, 2008, p.51-74.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. (2005), “Museus Brasileiro e Política Cultural”. *Revista Brasileira de Ciências Sociai*s. Vol. 19, n 55, junho de 2004.

VENTURA, Tereza. “Notas sobre política cultural contemporânea”. In: *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, janeiro/abril 2005.

Os Museus na Moldura da Crise

MARIO CHAGAS

I – A moldura

As crises políticas, sociais e econômicas fazem parte da vida das sociedades ocidentais desde pelo menos o fim do sistema feudal e início da idade moderna. De uma maneira geral, elas constituem momentos críticos, graves e decisivos que tanto podem implicar a melhoria da qualidade de vida e o desenvolvimento de novos sistemas políticos, econômicos, sociais e espaciais, quanto o declínio social, o império da barbárie e o domínio da recessão. Num ou noutro sentido, as crises constituem extraordinária concentração de energia que explode *aqui-agora* propiciando transformações sociais.

Por mais que se tente controlar as crises e impedir que elas aconteçam, elas fogem à regra, produzem o imprevisível, saem das cartilhas e dos manuais, quebram a rotina da inteligência e produzem novidades.

Existem crises de longa duração e crises de curta duração; crises conjunturais e crises estruturais. Toda tentativa de produzir uma classificação das crises, no entanto, depara-se com os limites da imprevisibilidade.

O alto nível de conectividade do mundo contemporâneo permite compreender que na atualidade as crises surgidas num determinado lugar e num campo ou setor disseminam-se com altíssima velocidade e se projetam em outros lugares e setores. De outro modo, os corpos que conformam os diversos setores da vida social, especialmente os da economia, da política, da cultura, do urbanismo e do direito, influenciam-se mutuamente. Esse altíssimo nível de conectividade não implica, como é evidente, a afirmação de uma mesma plataforma de partida para todos os conectados. A vida social dos conectados é diferente, suas práticas cotidianas, seus entendimentos espirituais, suas perspectivas políticas e econômicas também são diferentes. Assim, é compreensível que uma determinada crise surgida num lugar específico e num setor também específico não se comporte da mesma forma em todos os lugares e em todos os setores.

Esse é o caso da crise que ganhou visibilidade máxima nos dois últimos anos e que teve como epicentro a prática da redução da taxa de juros para empréstimos, adotada nos Estados Unidos como forma de estimular o consumo e a produção.

Segundo especialistas, as baixas taxas de juros exerceram um efeito de sedução e estimularam os norte-americanos a investir no mercado do patrimônio imobiliário, por meio da compra de casas e apartamentos. Atuando na lógica da ciranda financeira, muitos desses compradores visualizaram na inconsistência do sistema uma oportunidade de ganhar dinheiro fácil e trataram de refinanciar a compra, oferecendo como hipoteca o próprio imóvel comprado e ainda em fase de pagamento de prestações. O dinheiro obtido com o segundo financiamento (em virtude dos juros baixos) era usado para pagar prestações e obter lucro.

Operando com a mesma lógica da ciranda financeira, os bancos transformaram os imóveis hipotecados em títulos e repassaram esses títulos a outros investidores.

A economia, assim como a poesia e tudo aquilo que é humano, também tem seus encantamentos, suas áreas de sombra e suas zonas de imprevisibilidade. Os ventos, as chuvas, as secas e as enchentes, os medos, as alegrias, as intuições, os pensamentos e os sentimentos, tudo isso atua sobre a economia e potencializa a sua imprevisibilidade e reafirma a sua dimensão humana.

No caso da crise recente, talvez se pudesse dizer, de modo pouco ortodoxo, que a astúcia e a ganância contribuíram para a inflação, a inflação contribuiu para a alta das taxas de juros, e a alta das taxas de juros provocou o aumento das mensalidades dos imóveis. Os compradores ou, de modo preciso, os

mutuários, não conseguiram mais pagar as mensalidades, os bancos deixaram de ganhar com a falta de pagamento e os títulos perderam valor. A confiança, essa categoria tão subjetiva, foi corrompida.

O sistema de finanças não se mantém sem confianças. A confiança – ainda que seja uma confiança desconfiada – é fundamental para a manutenção do sistema.

Pergunta que não quer calar: em situação de crise radical de confiança, como é o caso da crise recente, quem é o grande fiador, quem é que pode garantir ou resgatar a confiança para o sistema?

"Por mais que se tente controlar as crises e impedir que elas aconteçam, elas fogem à regra, produzem o imprevisível, saem das cartilhas e dos manuais, quebram a rotina da inteligência e produzem novidades."

A crise recente traz pelo menos duas fortes sugestões de aprendizado. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que o cidadão que mantém uma vida social ativa e criativa, que mantém compromissos de solidariedade com o humano, que respeita o diferente e o diverso e investe numa plataforma de comunicação, esse é o primeiro grande fiador. Em segundo lugar, é forçoso reconhecer que o Estado em situações de crise é convocado a agir e a salvar, com dinheiro público, instituições financeiras privadas, as quais, além de terem responsabilidade pela produção da crise, não poupam críticas ao Estado, quando este desenvolve projetos de investimentos sociais que beneficiam setores populacionais sistematicamente excluídos das narrativas historiográficas consagradas.

O presente texto tem por objetivo o exame da situação dos museus na moldura da crise internacional que se alastrou pelo mundo nos últimos anos. Em que medida os museus estão contidos e aprisionados nessa moldura, sem nenhuma condição de movimento próprio? Os museus podem romper com a moldura da crise e podem contribuir para a construção de um outro mundo, com base em novos paradigmas científicos, políticos, espaciais, culturais e sociais? Os museus podem ser novos conectores temporais e espaciais e contribuir para a reinvenção do mundo?

Essas são algumas das questões que, no presente texto, pretendo enfrentar, sem a intenção de uma resposta definitiva. Para isso, contarei com a colaboração especial de um artigo de Manuel Castells: "Museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço"[1] e levarei em consideração as respostas que os participantes do III Encuentro

1. CASTELLS, Manuel. "Museums in the Information Era: cultural connectors of time and space". In: PARRY, Ross (Ed.). *Museums in a digital age*. London and New York: Routledge, 2010.

Iberoamericano de Museos encaminharam para o debate que teve por tema Museos ante la crisis: diez cuestiones.

Interessaram-se por esse debate os representantes dos seguintes países: Brasil (José do Nascimento Junior), Costa Rica (Olman Solís Alpízar.), Espanha (Santiago Palomero Plaza), Nicarágua (Edgar Espinosa Perez), Panamá (David G. Mejía C.), República Dominicana (Ana María Conde Vitores) e Uruguai (Alejandro Ansín Cabrera).

II – A moldura da moldura

A crise que afeta o mundo contemporâneo de modo radical, estrutural e multidimensional atinge a ciência, a educação, o meio ambiente, a economia, a política, a ética, a sociedade e a cultura.

Os museus, fenômenos sociais complexos, atravessados por linhas de forças culturais, científicas, estéticas, éticas, econômicas, administrativas e lúdicas, não estão de modo algum imunes à crise. Resultado de relações sociais, eles são campos discursivos, centros de produção de conhecimento e arena política. Memória, esquecimento, poder, resistência, imaginação, poética e política estão em jogo nos museus, tanto para produzir o passado, quanto para inventar o futuro.

Além de não estarem imunes à crise, pode-se mesmo dizer que os museus ancorados no paradigma clássico – dominado pelo egocentrismo, pelo racionalismo dogmático, pela lógica da acumulação de tesouros e pela prática museal que valoriza o ter em detrimento do ser e a preservação em detrimento da comunicação – estão eles mesmos em crise. Uma crise cujos germens podem ser identificados nas práticas museais nazistas, que operavam a destruição da arte que não cabia na moldura do seu ideário e estimulavam o saque de determinadas obras visando o entesouramento e a criação de um museu universal, que seria o ícone da tradição cultural burguesa.

A crise econômica recente, inserida nos quadros de uma crise ainda maior, afeta de forma diversa os museus de diferentes categorias administrativas.

Os museus privados vinculados a empresas do setor primário e do setor secundário, em situação de crise, tendem a ser desvalorizados, uma vez que essas empresas tendem a concentrar suas energias em missões específicas. Empresas dos setores primário e secundário, com grande visão estratégica, podem investir em seus museus como forma de ampliar a confiança em seus produtos pela vertente educativa e cultural.

Os museus privados diretamente vinculados ao setor terciário - alguns dos quais são empresas - também enfrentam grandes dificuldades em situação de crise, especialmente por não fazerem parte do que se convencionou chamar de necessidades básicas da sociedade. Contudo, esses museus têm a seu favor uma maior aproximação das práticas e experiências de criatividade, educação e cultura e podem, por esse caminho, afirmar-se como processos de grande impacto social e de altíssimo interesse público, o que, no mínimo, contribui para o desenvolvimento de parcerias criativas.

Os museus públicos municipais, estaduais e federais têm, em tese, melhores condições de sobrevivência em situação de crise. Ainda assim, a

área dos museus - em comparação com a economia, a educação, a habitação, a segurança, o transporte e a saúde pública - é considerada de menor importância, ainda que não o seja. De outro modo, os museus públicos têm melhores condições de sobrevivência, desde que os governos não queiram se exonerar de seus compromissos sociais e culturais, o que equivale a abrir mão da construção de uma política pública de grande alcance e que leve em conta o trabalho a favor da dignidade social e da melhoria da qualidade de vida.

Há ainda uma outra categoria administrativa de museus: a dos museus mistos ou híbridos, com diferentes níveis de combinação. Esses museus são uma incógnita, são ambíguos, são imprevisíveis, são mutantes e deles não se pode dizer muitas coisas, especialmente em situação de crise. Eles sempre podem estar em outro lugar: podem ser os mais aptos ou os mais inaptos.

III – "Museos ante la crisis. Diez cuestiones"

Com o objetivo de estimular o debate e a reflexão, dez questões foram elaboradas pelos organizadores do III Encuentro Iberoamericano de Museos, realizado em Santiago do Chile, entre 01 e 04 de setembro de 2009, e encaminhadas para sete representantes de países ibero-americanos, sendo um da Europa, dois da América do Sul e quatro da América Central. As respostas desses representantes foram utilizadas para compor o texto a seguir.

1ª questão:

¿Cree usted que la crisis financiera ha afectado a los museos? En caso afirmativo, ¿podría decirnos cómo? ¿Ha apreciado diferencias con otros países?

O representante da Espanha, Santiago Palomero, foi categórico:

> *"Ha afectado, sobre todo, a los museos y fundaciones privadas pero, en menor medida, a los museos públicos. Se han mantenido los presupuestos procedentes de fondos públicos y han disminuido las aportaciones privadas de patrocinio entre un 30 y un 40%."*

O representante da Costa Rica, Olman Solís Alpízar, levando em conta outras experiências, chegou a conclusões bastante semelhantes:

> *"Por falta de recursos algunos museos de carácter privado-comunal han cerrado sus puertas. Por falta de recursos estos museos no cuentan con apoyo financiero por parte del Estado, lo que ha significado falta de asesoría, apoyo museológico y recursos para pago de personal o servicios, o mejorar la calidad de sus exhibiciones. Creo que los demás países, al menos de América Latina, tienden a tener un mismo padrón con respecto a la crisis."*

O representante do Brasil, José do Nascimento Junior, compreende que os museus são permeáveis às transformações sociais. No entanto, em virtude da contínua situação de crise vivida por essas instituições, especialmente em alguns países ibero-americanos, muitas estão treinadas no exercício sistemático de uma nova imaginação museal. Por essa razão, o momento atual propicia "*nuevas*

Foto: Programa Ibermuseus / Acervo Programa Ibermuseus

oportunidades para que los museos desarrollen proyectos alternativos y experimenten nuevas formas de interacción y aproximación a la comunidad en la que están inmersas y al público en general". No que se refere ao impacto da crise econômica nos museus de diferentes países, o representante do Brasil compreende que "*es posible que aquellas instituciones que conviven permanentemente con situaciones de crisis y de escasez de recursos financieros, técnicos y profesionales tengan mayor capacidad de adaptación a los diversos contextos de crisis, sean éstos sociales, económicos, ecológicos, políticos y principalmente de valores.*"

O governo do Chile e o programa Ibermuseos organizaram o III Encontro Ibero-americano de Museus, que reuniu representantes de dezessete países da comunidade ibero-americana, em setembro de 2009, para debater como as políticas públicas museológicas podem atuar como fatores de desenvolvimento social em contextos de crise.

Para o representante do Panamá, David G. Mejía C., os recursos orçamentários dos museus sempre foram baixos e insuficientes, mas, ainda assim, a crise recente contribuiu para piorar essa situação. Além disso, ele observa que houve também uma redução no número do público frequentador dos museus, o que agrava ainda mais a crise museal.

O representante da Nicarágua, Edgar Espinosa, concentra sua análise na relação do museu com o público e observa que a crise não afetou a visitação aos museus em seu país.

Para Ana María Conde Vitores, da República Dominicana, os efeitos da crise não foram negativos; ao contrário, "*nos ha hecho revivir el museo a través de la creatividad*".

Alejandro Ansín, do Uruguai, afirma:

> "*Particularmente no considero que la actual crisis financiera haya impactado de modo particular y significativo en el funcionamiento de nuestros museos, cuya crisis en este sentido viene ya desde un largo período a esta parte. La carencia de recursos económicos, como también en otros aspectos como en recursos humanos, particularmente de formación especializada en las distintas temáticas de los museos, tecnológicos, etc., no son producto de la coyuntura actual de crisis, sino de períodos de postergamiento de nuestras instituciones por la falta de políticas públicas claras en el sector museológico*".

Como se observa, diferentes cenários, personagens, autores e atores sociais percebem, enfrentam e reagem de modo diferente à crise atual. De qualquer modo, parece claro que, para além dos aspectos conjunturais, relevantes e graves, *é preciso* levar em conta o caráter radical, estrutural e multidimensional da crise contemporânea.

2ª. questão

¿Qué parámetros considera más determinantes y significativos para evaluar el correcto funcionamiento de una institución museística en el cumplimiento de sus funciones?

O representante do Brasil esclarece que:

> "*El Instituto Brasileiro de Museus considera los museos como instituciones que desempeñan como mínimo tres funciones: conservación, comunicación e investigación. De este modo son aseguradas la protección y valoración del patrimonio, la ampliación y democratización del acceso a los bienes culturales tangibles e intangibles y la reflexión y la generación de conocimiento acerca de la cultura y la memoria.*"

O representante do Uruguai, convencido de que "*la evaluación de las acciones en cualquier ámbito se miden a través de sus resultados*", considera que o funcionamento dos museus deveria ser avaliado por vários fatores, entre os quais destaca:

> "*La afluencia de la gente y, quizás más importante aún, el grado de satisfacción del público hacia la institución y los servicios que brinda, se traduce en la calidad del* mensaje *que brinda el Museo y sus servicios. De esta forma refleja la manera en que el museo planifica y ejecuta en las diversas áreas y actividades, en como gestiona la organización de sus recursos humanos y su grado de calificación, en como planifica sus recursos materiales y financieros. Un buen guión museológico, necesariamente traduce la calidad y profundidad del trabajo de investigación que está por detrás, constituyendo una de las funciones básicas del Museo. Los resultados que reflejen las actividades de difusión y comunicación, de conservación y documentación de las colecciones, así como las del crecimiento de su acervo, considero sean parámetros fundamentales para conocer el estado de funcionamiento de la institución*".

Para a representante da Costa Rica é preciso que a instituição museal invista no "*valor del patrimonio que alberga y la proyección e incorporación de las comunidades en dicha tarea*".

Destaca-se aqui, como se pode perceber, a importância da relação entre o patrimônio e a comunidade. Inclua-se nessa relação binária a dimensão territorial e ficará explicitado o ternário: patrimônio-território-comunidade, tão caro à teoria e à prática da denominada nova museologia que se disseminou e se enraizou no universo da latinidade.

Se o representante do Panamá insiste na importância do orçamento (e ele deve ter razões para isso), o da Nicarágua destaca a "*relación con el publico y la capacidad de adecuarse a los tiempos modernos*".

O representante da República Dominicana sublinha a importância da boa gestão, ainda que muito centralizada na figura do diretor todo-poderoso, figura que também está em crise no mundo contemporâneo. Registre-se, nesse sentido, que algumas experiências de museus sociais e comunitários não trabalham com a figura do diretor.

Em síntese, como diz o representante da Espanha, interessa que os museus possam "*cumplir con su misión con una planificación correcta que afecte a la conservación, documentación, investigación y difusión de sus fondos*".

3ª. questão:

¿*En tiempos de crisis financiera, ¿deben los museos estar amparados por el presupuesto público en todas sus actividades, al menos en lo esencial?*

Alejandro Ansín diz que:

> "*El presupuesto público representa el sostén más importante para los Museos del Uruguay, y desde este punto de vista sería hoy por hoy impensable el funcionamiento de la mayoría de los museos sin este sustento. La principal fuente de ingresos de los museos en general está representado por ingresos públicos (73%), fondos propios (12%), comisión de amigos (7%), bono colaboración-donaciones (4%), venta de entradas (2%), tienda (1%), patrocino (1%), según datos recabados por el Censo Nacional de Museos realizado en el año 2008. Si bien se detecta el escaso apoyo de fuentes de financiamiento locales (gobierno, fundaciones, empresas), hay una falta considerable de información respecto a potenciales fuentes de ingresos, así como la no experiencia en el desarrollo de fondos y de proyectos de cooperación internacional. Considero que los tiempos de crisis, representan también tiempos de renovación y oportunidades para los cambios, con lo que se deberían tomar como instancias creativas en la búsqueda de fuentes alternativas de financiamiento".*

A dimensão pública dos museus foi assinalada por José do Nascimento Junior:

> "*Independientemente de la existencia o no de crisis, los museos son instituciones que - también aquellas de carácter privado - prestan un servicio con vocación pública y, por lo tanto, deben ser apoyados por los gobiernos. Es importante, sin embargo, que creen colaboraciones y desarrollen medios de financiación autónomos que los doten de mayor libertad de actuación y que los conviertan en menos susceptibles de sufrir impactos consecuencia de oscilaciones político – financieras*".

A perspectiva histórica de Santiago Palomero contribui para a compreensão da dimensão pública dos museus:

> **"***Los museos en Europa nacen de la Revolución Francesa, recuperando la vieja* virtus *cívica clásica. Por ello los museos deben ser esencialmente, un servicio público, financiado por el Estado, aunque deben estar abiertos a la iniciativa privada, a través del patrocinio y mecenazgo, así cómo mediante la explotación comercial de sus zonas públicas de servicio*".

Contrariando essa tendência, Olman Solís Alpízar assinala:

> "*El estado de mi país difícilmente podrá cubrir los gastos de supervivencia de los museos, sin embargo, debe de estar facultado en desarrollar estrategias conjuntas con los museos para la búsqueda y captación de recursos. En mi país se está procurando romper con esquemas paternalistas y se promueve con capacitación y asesoría la búsqueda de estrategias de supervivencia de los mismos*".

Nicarágua, Panamá e República Dominicana sublinham a importância, para o desenvolvimento dos museus, das parcerias, dos grupos de apoio, das associações de amigos, das ONGs e do apoio internacional.

Observe-se, no entanto, que o desenvolvimento de processos museológicos criativos não deve implicar a exoneração do Estado de suas responsabilidades sociais e culturais fundamentais.

4ª. questão:

¿Deben seguir creándose más museos incluso a costa del mantenimiento (o disminución) de los presupuestos destinados al funcionamiento de todos ellos? ¿Deberían cerrarse museos?

O representante da Costa Rica compreende que: "*Los museos deben de seguir creándose en tanto existan opciones para su mantenimiento y supervivencia. Los museos cumplen con una necesidad social en la búsqueda de la identidad local y la protección y puesta en valor de su propio patrimonio*".

O representante do Brasil relativiza a questão apresentada e afirma:

> "*Siendo los museos instituciones cuya dinámica se encuentra en profunda relación con la sociedad en la que se encuentra, la decisión sobre su apertura o cierre de dichas instituciones se entiende debe ser socialmente compartida, tomando en cuenta las particularidades de cada contexto. Se vuelve, por lo tanto, imprescindible, el fortalecimiento de mecanismos de participación y de democratización de la gestión de los museos, además de otros modos de financiación que garanticen su autonomía de los gobiernos*".

Socorrendo-se de Kenneth Hudson, o representante de Espanha, discute se:

> " (...) *debe haber un proceso de replanteamiento de si los museos actuales, cumplen las funciones que les fueron encomendadas; y de si son 'necesarios' o 'innecesarios'. Solo después de un proceso de reflexión intelectual previo se pasaría a la posterior reordenación de colecciones y creación de nuevos museos ó cierre de los que no cumplen sus cometidos*".

Na Nicaragua, segundo Edgar Espinosa " *(...)la creación de museos es y sigue siendo una iniciativa privada o municipal. Se abrieron tres museos nuevos, sostenibles gracias al interés de las autoridades municipales y la población."*

David G. Mejía C. e Ana María Conde Vitores compreendem que a criação de novos museus deve estar diretamente vinculada às questões de sustentabilidade.

Uma boa síntese de todas as discussões pode ser encontrada nas palavras de Alejandro Ansín:

> "*La creación de museos, como herramienta de acción, de protección del patrimonio, considero que sea siempre bienvenida. Claro está que debe responder a una política más general, donde la creación de una nueva institución museística debe realizarse sobre la base de objetivos claros, argumentos sólidos y por sobre todo debiendo asegurar su sostenibilidad en el tiempo. Considero que el cierre de museos, sería de las últimas acciones a llevar adelante, ya que todos sabemos que los museos que cierran muy difícilmente reabren sus puertas, y*

cada museo representa una oportunidad. Del mismo modo, señalo que hay que trabajar mucho en aquellos museos que no están cumpliendo con parámetros mínimos de calidad en los servicios prestados al público, como en la presentación de sus exposiciones y colecciones, y que de alguna forma pueden producir una visión o una experiencia no deseada en el visitante. El riesgo que se corre con museos funcionando en este modo, y que a mi juicio es un factor a evitar, es que esta experiencia no satisfactoria que tiene el visitante pueda hacerla extensible, proyectarla de alguna manera, al resto de los museos y por lo tanto afectar la imagen en su conjunto."

5ª questão:

El acuerdo 2 de la declaración del III Encuentro Iberoamericano de Museos (2009) dice **"***potenciando la gestión pública de estas instituciones como garantía de dignidad humana y desarrollo sostenible***"***. ¿Puede precisar las virtudes que aprecia en la gestión pública y, en su caso, los defectos de la gestión privada*

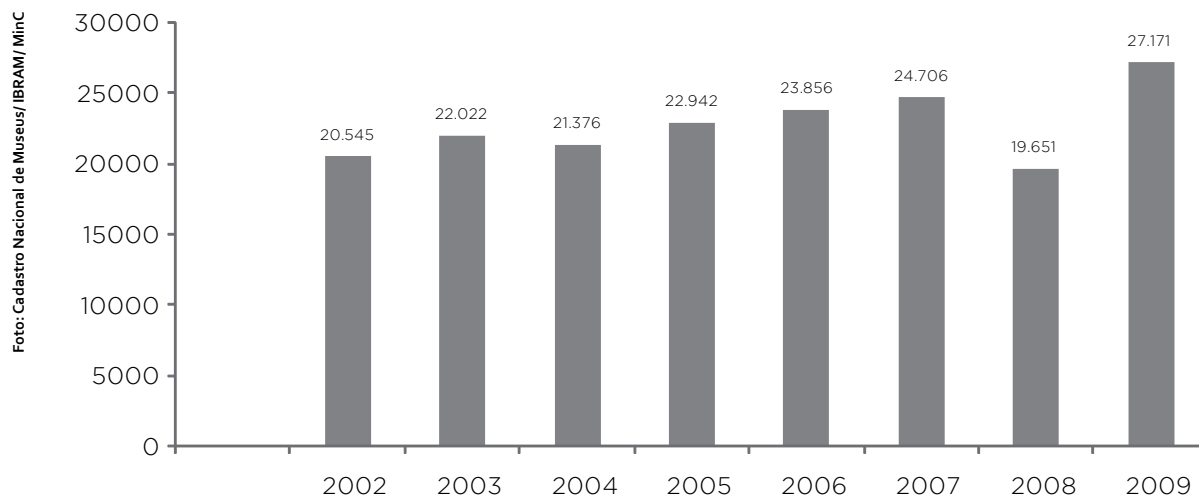
Para essa pergunta complexa e de difícil resposta, o representante do Brasil afirma:

"*El acceso a la cultura es cada vez mayormente entendido como un derecho fundamental del ser humano. Por esa razón, proveer, potenciar y democratizar el acceso a la cultura viene consolidándose como uno de los deberes prioritarios del estado, con el objeto de crear desarrollo y bienestar social. De este modo, es deseable una gestión pública de museos como instituciones culturales de referencia en el plano social, siempre que aquella sea permeable, abierta y transparente, y que busque establecer colaboraciones con otros agentes privados, de modo que puedan adquirir además de recursos, visiones plurales y modos de gestión y control diversificados*".

"O alto nível de conectividade do mundo contemporâneo permite compreender que na atualidade as crises surgidas num determinado lugar e num campo ou setor disseminam-se com altíssima velocidade e se projetam em outros lugares e setores."

Santiago Palomero indica que público e privado devem mesclar-se de modo criativo, "*una básica gestión pública junto con apoyos desde la iniciativa privada*".

O representante da República Dominicana afirma:

"*Las instituciones públicas tenemos que esforzarnos en ser creativos, por ende nuestros programas son más interesantes hacia la sociedad. Los museos privados, reservan sus actividades a ciertos sectores de la sociedad donde se ubican. Por lo menos eso es lo que pasa aquí*".

Os museus brasileiros, ainda que afastados do epicentro da crise financeira internacional de 2008, apresentaram uma visível diminuição no número de visitantes naquele ano.

O representante do Panamá afirma de modo contundente:

"*En nuestro caso, a pesar de que nuestra política pública es precaria, debemos reconocer, que si no fuera por la gestión pública, la presencia de museos en nuestro país, sería casi nulo, puesto que la gestión privada no aporta mucho en este sentido y son pocas las organizaciones que logran algún beneficio para el sector museo*".

Para Alejandro Ansín, o acordo firmado na Declaração do III Encuentro Iberoamericano de Museos, celebrado em Santiago de Chile, em 2009,

"(...) *pone* énfasis *en la gestión pública dirigida a la conformación de sistemas nacionales y redes de museos como procesos que fortalezcan institucionalmente el sector museológico. Desde este punto de vista, las acciones que puedan emprenderse desde la gestión pública, se ven favorecidas en el hecho de que pueden traducirse concretamente en políticas culturales de estado, a diferencia de aquellas realizadas desde la gestión privada. Entiendo que las políticas culturales públicas deben necesariamente apuntar al mejoramiento de la calidad de vida de la población, dignificándola y asegurando un desarrollo sostenible. De la misma manera, en la creación de sistemas o redes de museos es tan importante la gestión pública como privada, ya que en el proceso de formación deben necesariamente participar todos los museos sean públicos (nacionales o departamentales), privados o mixtos*".

6ª. questão:

¿Teniendo en cuenta la respuesta a la cuestión anterior y considerándolos un "servicio de interés general" ¿considera que la entrada a los museos debe ser gratuita? ¿Y el resto de acceso a los servicios que ofrecen? ¿Deberían los ingresos de un museo mantenido con presupuesto público ser gestionados autónomamente?

Eis aí um conjunto delicado de questões que comportam diferentes abordagens conceituais e diferentes perspectivas temporais e espaciais.

O representante da Nicarágua, depois de identificar os jovens de diferentes níveis de escolaridade como os principais usuários dos museus nicaraguenses, informa que em seu país "*Se ha hecho una política muy flexible en cuanto al pago por ingreso y dependiendo de la situación se pueden exonerar los pagos*".

O enviado do Panamá considera que "*(...) teniendo en cuenta los bajos presupuestos, no debería ser gratuita, ya que de alguna forma estos ingresos son un paliativo, para cubrir algunas necesidades básicas, aunque por lo general estos ingresos van al fondo general de la institución regente*".

Trata-se, como se pode observar, de uma afirmação que traz uma dimensão crítica radical e que, a rigor, denuncia: a) o baixo investimennto orçamentário e financeiro nos museus; b) o caráter paliativo da cobrança de ingressos e c) a pouca autonomia política e econômica de algumas instituições museais.

Para o representante do Brasil:

> "*Esta es una cuestión muy puntual, que se encuentra en relación con el formato, los recursos y las posibilidades de gestión de cada museo así como de la estructura institucional de cada país. Lo que se debe buscar, ante todo, es aumentar la accesibilidad al museo y su proximidad con la población, hecho que no está solo vinculado al precio de la entrada, pudiendo la institución desarrollar diversas formas para que el público disfrute de sus servicios y tome parte de sus actividades. La gestión, autónoma o no, debe primar la transparencia y eficiencia y la libertad de acción dentro de los objetivos y parámetros establecidos y acordados por el museo*".

Adotando como base de reflexão uma experiência concreta e recente, o representante da Espanha destacou que:

> "En el Ministerio de Cultura el 29 de enero de 2009, se publicó una orden por la que se regula la visita a los museos estatales, en la que se establecen, *con generalidad, un régimen de visitas gratuitas, en determinadas condiciones y también una política de precios reducidos con la inclusión de tarjetas anuales y de ciudad, que posibilitan el fomento de las visitas a los museos"*.

Assumindo uma posição de alinhamento e vinculação direta ao Conselho Internacional de Museus (Icom) – postura que não é majoritária no âmbito do Programa Ibermuseus –, a representante da República Dominicana foi categórica e imperativa: "No" *[la entrada a los museos no debe ser gratuita]*. Somente um dia por semana – em sua na opinião – deve ser dedicado à visita livre. No que se refere à hipótese de gratuidade de outros serviços, ela também é categórica: "*solo centro de documentación*" [deve ser gratuito].

Para a Costa Rica, a cobrança de ingressos:

"(...) *debe de ser* (...) *escalonada* (...), *esto en tanto estudiantes no pagan, adultos mayores no pagan, los nacionales pagan una cuota menor que los extranjeros. Las entradas permiten a los museos captar recursos para la supervivencia. En el caso de mi país los museos estatales no reciben un 100% de recursos por lo que las entradas le permite completar los recursos necesarios para su supervivencia*".

Para Alejandro Ansín:

"*Desde el punto de vista del Museo considerado como un servicio de interés general cuyo receptor es la población, es deseable facilitar o crear las condiciones para el acceso de la población en su conjunto. Este hecho no inhabilita, ya que hay distintos mecanismos para asegurar estas facilitaciones según los sectores de población, que los museos cobren entrada, incluso como forma de valorización de la propia institución*".

Ainda segundo Alejandro Ansin:

"*En el caso de los museos privados, la principal fuente de financiamiento está representada por los fondos que realizan los propios fundadores de las instituciones o su comisión directiva (48%), comisión de amigos (24%), donaciones – bonos colaboración (16%), venta de entradas (8%), tienda y/o cafetería (4%).*

Los museos deben potenciar los llamados servicios agregados (tienda, cafetería, librería, biblioteca, etc.), que hacen también a la vida del propio museo y a la experiencia museística del visitante. Creo que aquí habría que diferenciar las funciones de estos servicios para poder definir cuales deberían ser de acceso gratuito y cuales a pagamento. Un servicio de biblioteca, considero debe ser totalmente gratuito y asegurar la accesibilidad a todo público".

No que se refere à terceira parte da questão, o representante do Uruguai compreende que a autonomia financeira e administrativa é desejável e constitui um caminho saudável para a eficácia, a eficiência e a excelência da instituição.

7ª questão:

¿En los acuerdos enumerados en el informe final del encuentro se tratan numerosos aspectos que afectan a los museos, pero ¿cuáles son las prioridades actuales en los museos Iberoamericanos? ¿Fortalecimiento institucional como medida necesaria para poder apoyar las actividades de los museos? ¿Promover el museo como un espacio con vocación social, espacio de encuentro y de diálogo con la sociedad por encima de otras actividades relacionadas con la conservación o documentación de las colecciones? En otras palabras, ¿visibilidad pública y difusión por encima de otras actividades de carácter interno, como promover la investigación, documentación y conservación de las colecciones?

Para José do Nascimento Junior, representante do Brasil:

"*En el ámbito de la cooperación del área de museos de Iberoamérica las prioridades son fortalecer las políticas públicas del área así como potenciar la función social del museo. El museo es un engranaje perfecto, en el que no existen privilegios de unas funciones en detrimento de otras. Las áreas de documentación, conservación, investigación poseen tanta importancia como el desarrollo de un plan de comunicación efectivo, la acción educativa o de exposición. Las áreas de museos deben estar todas interligadas, de modo que cada una pueda contribuir al fortalecimiento de las otras*".

Concentrando suas energias nos museus da Costa Rica, Olman Solís Alpízar sustenta, de modo pouco ortodoxo:

"*La prioridad de los museos de mi país es el deleite y educación de sus visitantes a partir de la puesta en valor de nuestro propio patrimonio. La puesta en valor implica desde la investigación hasta el aporte social de la información adquirida de dicho proceso de estudio*".

Se, por um lado, a representante da República Dominicana destaca a relevância da formação profissional, o representante da Nicarágua sublinha a importância dos museus atuarem como espaços de diálogo e debate, sem esquecer a função de conservação do patrimônio.

Afinado com esse pensamento, o representante do Panamá indica que:

"*El museo debe ser un centro especializado, para brindar servicios a los miembros de toda la sociedad. No deben ser solo centros para brindar exposiciones de objetos, sino ayudar al propio sistema educativo en sus más variados aspectos. El Museo es parte de la realidad social en que vivimos*".

Alejandro Ansín, com seu estilo prolixo, afirma:

"*En el Uruguay, el fortalecimiento institucional en el caso de los museos públicos, considero sea una prioridad relevante y de carácter estructural. Tenemos un gran déficit en cuanto al desarrollo de las funciones primarias de los museos como ser la investigación, la documentación, la conservación y la difusión de las colecciones.*
A modo de ejemplo, respecto a la catalogación que es el primer paso en la valorización de un bien cultural, el 17% de los museos no cuenta con un sistema de catalogación.
Si bien el fortalecimiento institucional es prioridad sin lugar a dudas para nuestros museos, considero de manera también relevante la vocación social que deben desarrollar los museos, como agentes posibles de cambio y desarrollo social y educativo".

"A crise econômica recente, inserida nos quadros de uma crise ainda maior, afeta de forma diversa os museus de diferentes categorias administrativas."

Com estilo lacônico e preciso, Santiago Palomero apresenta uma espécie de síntese: **"***Promover el museo como espacio de cohesión social, si por ello, dejar de cumplir las funciones clásicas del museo*".

8ª questão:

¿Considera que la crisis presenta algunas características específicas en los museos de los países iberoamericanos?

Para o representante do Uruguai:

"En los países iberoamericanos, *la crisis ha afectado en forma diversa, como diversa también han sido sus respuestas. Particularmente señalo dos ejemplos concretos. El caso de Chile, donde la crisis es tomada no desde un punto de vista pesimista o negativo, sino por el contrario como un desafío y por lo tanto como una oportunidad de cambio, según indicara claramente su representante en el III Encuentro Iberoamericano de Museos. En el caso de México, quizás la crisis que tuvo mayor impacto, según lo expresado por*

> *su representante, no ha sido tanto la crisis financiera (si bien afectó), sino la pasada crisis sanitaria mundial. Este factor, que a priori no se identifica directamente con el funcionamiento de los museos, los afectó de manera más que particular, ya que ha provocando la decisión de las autoridades de disponer del cierre de instituciones culturales y espacios públicos por un prolongado período de tiempo, constituyendo un hecho sin precedentes en ese país*".

De algum modo, a resposta do representante do Brasil complementa e dialoga com a anterior:

"De qualquer modo, parece claro que, para além dos aspectos conjunturais, relevantes e graves, é preciso levar em conta o caráter radical, estrutural e multidimensional da crise contemporânea."

> "*La diversidad de los países de la comunidad iberoamericana se refleja en sus instituciones museísticas. A pesar de esa heterogeneidad y riqueza cultural, se puede afirmar que, en general, los museos de Iberoamérica viven constantemente necesidades de adaptación, debido a la falta de recursos técnicos, financieros, profesionales y materiales. Así, por estar constantemente lidiando con situaciones próximas a las de una crisis, están mejor capacitados para la búsqueda de soluciones diversificadas, adaptándose y repensando su papel y fortaleciendo, muchas veces, su función social. Los museos de la comunidad Iberoamericana vienen, además, fortaleciendo sus relaciones en la búsqueda de acciones de cooperación conjunta, en este sentido, el programa Ibermuseos es un ejemplo destacado*".

O representante da Espanha observa que os países da comunidade ibero-americana situados fora da Europa lidam com os momentos difíceis com mais facilidade e naturalidade: "*Incluso hay países como Brasil* – afirma Palomero – *que no sólo no están en crisis sino que están en crecimiento constante y su política de habilitación de nuevos museólogos y de equipamientos sociales en los museos, son extraordinarias*".

A representante da República Dominicana, de modo seco, responde: "*pode ser*". O representante da Costa Rica parece confirmar a observação de Santiago Palomero: "*En cuanto a mi país los museos se han caracterizado en buscar opciones alternativas que les permita cumplir con las funciones propias de un museo*".

O enviado da Nicarágua faz um exercício de relativização e observa que: "*En el caso particular de los museos del país, se ve una disminución de los visitantes en manera global, pero las comunidades están interesadas en promover su patrimonio local.*"

O representante do Panamá, com uma perspectiva realista e apocalíptica, afirma: "*Algunas de las características específicas son la falta de presupuesto, las epidemias, guerras y catástrofes naturales*".

9ª questão:

¿En época de crisis se insiste especialmente en "la vocación social de los museos" ¿Cree que perdurará esta preeminencia una vez que la crisis haya sido superada?

De modo inspirado, inspirador e comovente, o representante da Costa Rica se expõe: "*Para mi país y probablemente para Centroamérica la crisis siempre ha existido y siempre existirá. En todo caso con o sin crisis la vocación social no debe de dejar de existir ya que es el principal objetivo de su razón de ser*".

O representante do Brasil segue por essa mesma linha de pensamento:

> "*El museo es por excelencia una institución social, independiente de las distintas crisis que puedan aparecer. Si el concepto de crisis está en relación con la idea de cambio, el museo debería estar siempre en crisis, repensando su relación y aproximación a la sociedad, que es uno de sus principales objetivos*".

Mais uma vez o inesquecível Kennet Hudson é rememorado na fala de Santiago Palomero:

> "*Sí, creo que debe continuar porque es su razón de ser; si se olvida eso se pone en riesgo la verdadera esencia del museo, como lugar de encuentro. 'Charm and chairs' o sea, 'Encanto y sillas', para que tengan lugar los grandes debates del siglo XXI tal como predijo el anteriormente citado Kennet Hudson*".

O representante da Nicarágua reconhece os avanços realizados, mas, ainda assim, de modo crítico e construtivo, indica a necessidade de mais avanços: "*Sin duda que los museos dejaron de ser espacios con olor a Naftalina y espacios de elites. Hay más accesibilidad, desafortunadamente hay limitantes para algunos grupos con capacidades diferentes, o no estamos abordando temas de actualidad*".

O representante do Uruguai, em sintonia com os comentários anteriores, destacou a importância dos museus como entes vivos. O Panamá destacou o papel do museu como uma coisa que se deve considerar de primeira necessidade. A representante da República Dominicana, de modo curioso e extraordinário, defende a permanência eterna dos diretores de museus.

10ª questão:

¿Qué cambios tienen previsto introducir en el equipo de producción y en el propio proceso de producción de la exposición para que la multiculturalidad y la diversidad formen parte del mensaje que la exposición vehicula?

O tema da multiculturalidade e da diversidade ganhou notável destaque e assumiu posição estratégica nas políticas públicas de cultura, especialmente depois da denominada "Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais", celebrada em 2005, no âmbito da Unesco. De algum modo, as respostas dos participantes do III Encontro Ibero-americano de Museus reafirmam esse destaque.

Nesse sentido, o representante da Nicarágua antecipou planos de trabalho e adiantou que:

> "*(...) en el museo nacional estamos previendo nuevos espacios para zonas geográficas que no están representadas en el discurso del Museo, principalmente en el caribe Nicaraguense que ha sido prácticamente invisible. Se esta invitando a expertos de la zona para que ellos sean los que cuenten sus propias historias*".

O representante da República Dominicana afirma a importância do intercâmbio entre os museus e os artistas ibero-americanos, e o representante do Panamá sinaliza que, de modo geral, os museus "*(...) deben tener acceso los distintos grupos sociales, indistintamente del nivel o grado educativo de sus visitantes. Por ello, debemos concluir que deben permanecer abiertos indistintamente de cualquier situación, enriqueciéndolos día a día con diversas exposiciones*".

O representante da Espanha confirma essa tendência dizendo: "Las exposiciones hoy deben ser abiertas y multiculturales como el mundo en que vivimos y realizadas, siguiendo evaluaciones previas, formativas y *sumativas. Los resultados obtenidos deben ser tenidos en cuenta, en todos los procesos de formación*".

O enviado do Uruguai segue por esse mesmo caminho e destaca que:

> "*El III Encuentro Iberoamericano de Museos reflejó la necesidad de favorecer una gestión tendiente a la inclusión, a la multiculturalidad, a la interculturalidad y a la diversidad como herramientas contra toda discriminación. Considero que este tema, necesita de un amplio debate con los diferentes actores intervinientes en el campo museológico, para intercambiar ideas, puntos de vista, enfoques, para poder abordar esta temática tan relevante como lo es la multiculturalidad de manera consensuada y establecer pautas concretas de acción*".

O enviado do Brasil reconhece que a diversidade e a multiculturalidade não são temas restritos a um único setor dos museus, como o das exposições, por exemplo, mas, ao contrário, devem estar presentes nas atitudes e na definição dos objetivos dos museus:

> "*En ese sentido, la formación de equipos multidisciplinares, la inserción de diferentes agentes en la concepción y gestión del museo, pueden ser algunas alternativas para cuestionar y expandir los* ámbitos *de acción del museo. Ser conscientes de nuestras sociedades plurales y de las diversas culturas que las componen es un deber de todas las instituciones públicas y, especialmente, de aquellas que trabajan con la memoria y el patrimônio*".

Para finalizar, registre-se o bem-humorado questionamento do representante da Costa Rica: "*Pregunta: ¿eso no es así en otros países? En mi país el tema de multiculturalidad y diversidad cultural están presentes desde hace muchos años*".

IV – Para além das molduras

O exame da situação dos museus na moldura da crise internacional que se alastrou pelo mundo nos últimos anos leva em conta que essa crise está inserida na moldura de uma outra crise, de caráter estrutural e multidimensional.

De algum modo, os museus estão contidos na moldura da crise, com enquadramentos, problemas e respostas bastante diferentes entre si. A repercussão da crise nos museus da Europa é mais dramática do que nos museus da América do Sul e da América Central. Além disso, na Europa, os museus privados foram mais afetados do que os museus públicos.

Na América do Sul e na América Central, a crise nos museus não é recente. Ela está relacionada às práticas colonialistas que se projetam no mundo contemporâneo como extrativismo cultural, megavalorização da produção internacional e baixo investimento do Estado e da sociedade na construção de políticas públicas de cultura de caráter abrangente, consistente e de longa duração.

Foto: José Goulão

O ex-presidente do Federal Reserve, Alan Greenspan, não previu os impactos da crise financeira internacional surgida a partir do estouro da bolha do crédito imobiliário nos EUA. Na foto ele aparece ladeado por Teixeira dos Santos (à esquerda), ministro das finanças português, e por Filipe Pinhal, ex-presidente do Conselho de Administração do Banco Central português.

Essa contingência, ainda que tenha uma face negativa, tem também um aspecto positivo. A convivência com uma crise de longa duração tem exigido dos museus uma atitude de permanente criatividade, uma busca sistemática de sustentabilidade, um exercício cotidiano de imaginação museal. Essa experiência de convivência com longos períodos de crise contribuiu para uma maior adaptabilidade dos museus dessas regiões aos desafios do mundo contemporâneo, especialmente no que se refere às dificuldades econômicas, sociais e tecnológicas.

Mesmo reconhecendo que os museus estão inseridos nessa moldura, pode-se perguntar: eles estão aprisionados, sem nenhuma condição de movimento próprio?

Alguns museus, ao que tudo indica, estão mesmo aprisionados, sem condições de reação, uma vez que os seus modelos de gestão também estão em crise; outros, no entanto, já esboçam pequenas reações.

Pelo menos duas formas de comportamento apresentam-se para os museus: ou eles se conformam, se enquadram e sofrem a crise passivamente, ou se conectam e colaboram com a construção de um outro paradigma museológico, para além da moldura da crise.

O que se coloca, portanto, para os museus é um desafio radical. Poderão eles, como sugere Manuel Castells, constituir-se como novos conectores temporais e espaciais, e contribuir para a reinvenção do mundo?

Pensá-los como conectores espaciais e temporais, ou mesmo como pontes, portas e portões que podem ligar e desligar culturas, tempos, pessoas e grupos sociais diferentes, é amplificar o alcance e os sentidos dos museus e compreendê-los em sua dimensão relacional. Eles são territórios propícios para a relação, para o encontro, para a convivência, para as trocas culturais e sociais; eles são plataformas de comunicação.

O trabalho com a memória e o esquecimento, com a conservação e a criação, com a produção e a reprodução, com a tradição e a experimentação, com o poder e a resistência, com o individual e o coletivo permite aos museus operar com um conjunto extraordinário de linhas de articulação e linhas de fuga.

Por essa trilha, percebe-se também que os museus podem fazer rizomas com o mundo. Tudo o que Gilles Deleuze e Félix Guattari dizem do livro[2] aplica-se ao museu.

O museu-rizoma, o museu-conector, o museu-ponte, o museu-porta, o museu-janela, o museu-molécula indicam a possibilidade de rompimento com a moldura da crise e com a moldura da moldura.

O museu-rizoma implica uma nova ética, uma nova postura museológica; implica a valorização das relações, das articulações entre diferentes públicos[3], dos agenciamentos que produzem coleções e *descoleções*, musealização e *desmusealização*, territorialidades e *desterritorialidades*.

O museu-rizoma ou o museu-conector de tempos e espaços guarda e amplifica as multiplicidades, e oferece "n" possibilidades de conexões: conexões que se fazem, se rompem, se refazem e que se abrem para outras conexões.

As experiências de museus-conectores ou museus-rizoma estão em desenvolvimento no mundo e no Brasil e têm relação com os ecomuseus, museus comunitários, museus de território, museus ao ar livre, museus de favela, museus indígenas, museus de rua, museus de cidades-patrimônio, museus integrados e os denominados museus sociais.

2. DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. v.1. São Paulo: Editora 34, 1995, p.11-37.

3. Aqui a categoria "público" não se restringe à noção de usuário, visitante e frequentador de museu; o "público" também envolve o não-público, ainda que potencialmente "público"; de igual modo, a categoria "público" envolve os que têm alteridade mínima em relação ao museu (técnicos, gestores, seguranças, mediadores, diretores, pesquisadores e educadores de museu) e também os que nunca irão ao museu, mas que ainda assim se beneficiam com a sua existência.

Em termos teóricos, estas práticas estão sintonizadas com a museologia social[4], e em termos políticos encontram eco no manifesto a favor de uma *altermuseologia*[5], como forma de enfrentar "o rolo compressor da globalização" que:

> "(...) obriga mais uma vez o museólogo a juntar a sua energia ao apelo das populações e organizações dedicadas à transformação do quadro mundial num Fórum – Ágora – Cidadão, e obriga-o também a se colocar no campo do altermundismo com uma posição didática, dialética, capaz, pelas energias vitais que gera, de fazer progredir o diálogo entre os povos." [6]

No caso do Brasil, é possível sublinhar as experiências de museus sociais especialmente articuladas pelas seguintes comunidades populares: Museu da Favela da Maré (Rio de Janeiro - RJ), Museu de Favela: Pavão-Pavãozinho-Cantagalo (Rio de Janeiro - RJ), Museu Vivo de São Bento (Duque de Caxias – RJ), Museu da Comunidade do Taquaril (Belo Horizonte – MG), Ecomuseu da Amazônia (Belém – PA) e o Museu Lomba do Pinheiro (Porto Alegre – RS); e os processos museais em curso nas comunidades populares do Coque (Recife - PE), do Sítio Cercado (Curitiba - PR), da Estrutural (Brasília - DF), do Jacintinho (Maceió – AL), da Terra Firme (Belém – PA), da Brasilândia (São Paulo – SP), de Beiru (Salvador – BA), entre outros.

É por esse caminho que podemos visualizar os museus em linha de articulação e em linhas de fuga, rompendo com a moldura da crise e inventando futuros, criando novos espaços de convivência, produzindo e estimulando sonhos e encontros. A rigor, os museus são inventores de futuros. E esses futuros inventados também reinventam passados. Para além das molduras e das crises, os museus contemporâneos podem ser explosões de agora e ágoras de conexão. ■

Mario Chagas é poeta, museólogo e doutor em Ciências Sociais. Diretor do Departamento de Processos Museais (Depmus) do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), é ainda professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e professor convidado da ULHT, Lisboa, Portugal.

4. Sobre o tema, recomenda-se os trabalhos de Mário Moutinho, Hugues de Varine, Pierre Mayrand, René Rivard, Maria Célia Teixeira Moura Santos e outros.

5. "Manifeste L'Altermuséologie", lançado por Pierre Mayrand, em Setúbal (Portugal), em 27 de outubro de 2007. Nesse manifesto, o autor propõe uma "altermuseologia", "um gesto de cooperação, de resistência, de libertação e solidariedade com o Fórum Social Mundial".

6. Ver "Manifeste L'Altermuséologie", 2007.

A COLEÇÃO DO MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS

MARCIO FERREIRA RANGEL

Introdução

No período dos Estados Modernos, a constituição de coleções históricas e artísticas nacionais, que compõem um patrimônio nacional, apresenta-se como uma prática característica destes governos que através de determinados agentes, recrutados entre intelectuais e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público (FONSECA, 1997, p.11). De acordo com a autora, o universo dos patrimônios históricos e artísticos nacionais se caracteriza pela heterogeneidade dos bens que o integram, sendo esta heterogeneidade marcada pela concepção de patrimônio e cultura adotada pelos agentes formadores.

O ato de colecionar realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências temporais originais, e como eles recebem valor duradouro em um novo arranjo. Coletar, pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa no tempo como linear e irreversível, pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis. A coleção teoricamente contém o que merece ser guardado, lembrado e entesourado. Para Huyssen (1997, p. 123), no mundo moderno os museus são instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos "estragos" da modernização.

Os objetos museológicos podem ser compreendidos como objetos no museu e na "organicidade" das coleções, onde foram desprendidos de suas funções originais. A nova relação com o presente se faz com associações estreitas com o seu semelhante, isto é, o objeto que compõe a mesma coleção insere-se na categoria complementar ao quebrar sua mera existência na cadeia produtiva econômica e ao dotar-se de uma aura no espaço museológico.

A falta de uma concepção clara do que possui valor histórico, artístico e científico, do que pode ser considerado patrimônio, também deve ser visto como um elemento determinante na heterogeneidade de algumas coleções. Este aspecto chama a atenção para o fato de que estes bens pertencem, enquanto signos, a sistemas de linguagens distintas: à arquitetura, às artes plásticas, à musica, à etnografia, à arqueologia e à ciência. Cada um desses sistemas tem, por sua vez, suas especificidades e seu modo próprio de funcionamento enquanto código. Além disso, esses bens cumprem funções diferenciadas na vida econômica e social. É nesta perspectiva que proponho a análise das coleções do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

"Ao apresentar a proposta de criação do museu, indicam que esta iniciativa tem por objetivo 'dotar o país de uma instituição nos moldes dos museus de ciência há muito existentes no exterior'".

A criação do museu.

Ao pesquisar a construção e a formação das coleções museológicas do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, além de aprofundar o conhecimento sobre o processo de criação do museu e a trajetória de seu acervo, estou simultaneamente analisando os personagens, grupos e instituições que as formaram. Há princípios atrás da organização destas coleções que podem reproduzir valores, ideologias e modelar narrativas.

Com a intenção de propor ações preservacionistas no campo das ciências, em 1982 um grupo de pesquisadores do CNPq inicia, no âmbito do Observatório Nacional (ON), o Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins no Brasil (PMAC). Ao apresentar a proposta de criação do Museu, indicam que esta iniciativa tem por objetivo "dotar o país de uma instituição nos moldes dos museus de ciência há muito existentes no exterior: Palais de la Découverte, de Paris; Science Museum, de

Londres; o complexo museológico do Smithsonian Institution; os museus de ciência da Índia, reunidos sob o National Council of Science Museums e o Singapore Science Center"[1]. Neste mesmo ano, com a colaboração da Superintendência de Museus do Estado do Rio de Janeiro, do Arquivo Nacional, o Programa de Engenharia Metalúrgica da COPPE/UFRJ e do Núcleo de História da Ciência e da Tecnologia, do Departamento de História da Universidade de São Paulo, o grupo (PMAC) realizou as seguintes atividades: exposição comemorativa do Centenário da Passagem de Vênus (1882-1982) e a Mesa Redonda Preservação da Cultura Científica Nacional[2]. Esta mesa tinha por objetivo discutir os caminhos a serem adotados na preservação do patrimônio científico nacional, tendo neste momento como foco o patrimônio sobre a guarda do Observatório Nacional.

No ano seguinte, em 1983, um grupo de intelectuais preocupados com a preservação "dos marcos históricos que testemunham a vocação criadora da inteligência brasileira nos domínios da ciência", solicita o tombamento "do sítio onde se acha localizado o Observatório Nacional, Rio de Janeiro, assim como de todo o acervo histórico daquela tradicional instituição de pesquisa, que inclui documentos, instrumentos e um conjunto de edificações datado do início do século"[3]. Entre eles destacamos: Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Franklin de Oliveira, Nelson Werneck Sodré, Roberto Marinho, Mário Novelo, Mário Schenberg, Josué Monteiro, Plínio Doyle, Antônio Houaiss, Francisco de Assis Barbosa, Austragésilo de Athayde, Afrânio Coutinho, Lyra Tavares, Orígenes Lessa, Cyro dos Anjos, Carlos Chagas, Shozo Motoyama, Luis Pinguelli Rosa, Fernanda de Camargo A. Moro e Crodowaldo Pavan.

Como resultado desta articulação, a então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1984, determinou o tombamento dos prédios e do acervo científico do Observatório Nacional e sugeriu a criação do museu. Em 1985, ocorre o tombamento provisório e é criado o Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Somente no dia 14 de agosto de 1986 ocorre o tombamento definitivo do museu (processo 1009-T-79) e sua inscrição nos Livros de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico (inscrição 095) e Histórico (inscrição 509), com a seguinte descrição:

1. Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins no Brasil. Museu de Ciência: proposta de criação. Rio de Janeiro, ago, 1983. Cópia (Arquivo MAST).

2. Participaram desta mesa: Carlos Chagas Filho (Instituto de Biofísica da UFRJ); Crodowaldo Pavan (Presidente da SBPC); Fernanda de C. Almeida Moro (Superintendência de Museus da FUNARJ); George Cerqueira Leite Zarur (Programa de Museus e Coleções Científicas do CNPq); Lício da Silva (Departamento de Astrofísica do Observatório Nacional); Mário Schenberg (Instituto de Física da USP); Maurício Mattos Peixoto (Presidente da Academia Brasileira de Ciências); José Leite Lopes (Físico do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas - CBPF); Luiz Muniz Barreto (Diretor do Observatório Nacional); Ronaldo R. de Freitas Mourão (Projeto Memória do Observatório Nacional); Shozo Motoyama (Núcleo de História da Ciência e da Tecnologia da USP) e Simão Mathias (Instituto de Química da USP).

3. Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins no Brasil. Museu de Ciência: proposta de criação. Rio de Janeiro, ago, 1983. Cópia (Arquivo MAST).

Foto: Telescópio Hubble. NASA.

GALÁXIA EM ESPIRAL,
foto do telescópio Hubble.

"Situado em área com cerca de 40.000 m², delimitada conforme poligonal descrita e constante do processo, bem como o acervo arrolado no anexo III do mesmo processo. Encontra-se hoje em São Cristovão, tendo funcionado no alto do Morro do Castelo, em edificação do colégio que fora dos jesuítas. Diversos acréscimos foram sendo realizados a fim de atender à modernização das pesquisas científicas. A partir da década de 1980, com a construção de um novo observatório na Serra da Mantiqueira, sul de Minas, foi mantido em São Cristovão apenas alguns programas, como o serviço de hora e o atendimento às áreas de ensino. O edifício principal, que abriga a administração, foi projetado pelo arquiteto Mário de Souza inspirado no prédio central do observatório de Paris. As demais edificações, sejam as cúpulas para observação, as novas instalações para o serviço de hora ou a antiga residência do diretor foram posteriores dos astrônomos, são construções feitas sem nenhuma preocupação estética. Apresenta uma coleção de objetos científicos como lunetas e telescópios de grande valor para a história cientifica do Brasil. A densa arborização que encobre parte considerável do campus tem grande valor paisagístico"[4].

Deve-se ressaltar que os bens que vieram a fazer parte do acervo perderam o seu valor estético, de uso, decorativo e econômico e passaram a apresentar valor histórico, valor de documento. Segundo K. Pomian (1984, p. 53), qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar público, pode fazer parte de uma coleção. Para Jean Baudrillard (1993, p. 94), o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Cessa de ser tapete, mesa, bússola, teodolito, luneta ou

4.Arquivo Noronha Santos. Livros de Tombo. Capturado em 02 de maio. Disponível on-line na fonte: http://www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm

Foto: Visual Estúdio Job / Vicente Valverde. Acervo MAST.

Teodolito O'ney. Vindo de Berlim, Alemanha, em meados do século XIX. Foi utilizado na expedição para demarcação do Planalto Central (Missão Cruls),em 1892, e da comissão de limites do Brasil com a Bolívia.

> *"... o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção".*

sextante para se tornar objeto. O ato de colecionar realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas lógicas temporais originais, e como eles recebem um valor duradouro num novo arranjo (Rangel, 2000, p. 78). A criação e a trajetória do Museu de Astronomia e Ciências Afins estão relacionadas ao desejo/discurso de preservação de "um patrimônio" em risco. Neste sentido o processo de criação do MAST é o resultado direto do medo da perda.

Entre Teodolitos, Lunetas e Sextantes.[5]

Na análise do acervo científico, apresento como recorte a coleção de instrumentos oriunda do antigo Observatório Nacional, composta por 1051 objetos distribuídos nas seguintes categorias: Astronomia; Cálculo e Desenho; Eletricidade e Magnetismo; Geodésia e Topografia; Geofísica e Oceanografia; Medição do Tempo; Meteorologia; Metrologia; Navegação; Óptica; Química; Termologia e Acessórios de Astronomia e Geodésia.

Termômetros, cronômetros, barômetros, sismógrafos, teodolitos, espectroscópios, lunetas e altazimutes apresentam-se como testemunhos materiais da cultura e memória científica nacional e de práticas científicas desenvolvidas no Brasil.

É possível perceber na Mesa Redonda de 1982 que a existência deste acervo influenciou no modelo de instituição museológica adotada. Ao analisar a concepção de museologia e museu, presente no momento de criação da instituição, é possível verificar que as propostas transitavam entre um centro de ciência, modelo adotado na década de 1980, por diversas instituições[6] e um modelo clássico de museu que tivesse como eixo norteador de sua estruturação o acervo. O documento enfatizava que:

5. Teodolitos: Instrumento utilizado para medir ângulos horizontais e verticais; Lunetas: Instrumento utilizado em observações celestes; Sextante: Instrumento utilizado para medir distâncias angulares. Empregado na navegação astronômica para medir a altura de um corpo celeste. Pode ser utilizado em terra com o auxílio de um horizonte artificial.

6. Na década de 1980, podemos citar a criação das seguintes instituições: Museu Dinâmico de Campinas; Espaço Ciência Viva no Rio de Janeiro; Estação Ciência de São Paulo; Estação Ciência da Paraíba entre outros.

"(...) longe de caracterizar-se como depósito de peças antigas, expostas estaticamente, o Museu deve buscar sempre arrojadas soluções estéticas e pedagógicas de modo a motivar o público visitante, estimulando-o intelectualmente para participar ativamente nas demonstrações dos fenômenos naturais básicos e dos encadeamentos do pensamento científico". [7]

Neste trecho podemos verificar a ênfase dada aos museus que adotavam os aspectos "interativos" em suas exposições e a crítica às instituições museológicas denominadas tradicionais em sua forma de comunicação. A proposta de museu efetivada optou por uma instituição de caráter híbrido, ou seja, adotou uma linguagem expositiva de centro de ciência e o acervo ficou localizado em uma reserva técnica visitável. Tal medida evidenciou a dificuldade da instituição em trabalhar com este conjunto de instrumentos que esteve diretamente relacionado com os argumentos de criação do museu. No decorrer dos anos, em diferentes momentos de crise institucional, o acervo de instrumentos científicos[8] foi um dos elementos argumentativos de defesa da instituição.

Foto: Visual Estúdio Job / Vicente Valverde. Acervo MAST.

Luneta A. Bardou, fabricada no século XIX. Este exemplar foi usado, em 1893, pela Comissão Astronômica no Planalto Central na determinação do Quadrilátero de Cruls, região onde se situa atualmente a cidade de Brasília.

Considerações finais

No processo de construção do patrimônio científico (CHOAY, 2001, p. 11), deve-se compreender o vasto conjunto de bens materiais e simbólicos produzidos ou utilizados ao longo do trajeto da produção e difusão do conhecimento. Consideramos os objetos que formam esta coleção, indícios ou pistas materiais (GINZBURG, 1989, p. 143) de pesquisas pregressas, uma espécie de biografia institucional, como um livro que contivesse a síntese do museu. Além de patrimônio científico, as coleções são suportes de memória, pois nos remetem a procedimentos, práticas científicas e conceitos de nosso passado remoto e recente. Apesar de possuir este forte laço com o nosso passado, as coleções científicas possuem um laço de igual intensidade com o futuro, quando consideramos as possíveis reestruturações conceituais que podem ocasionar.

O acervo museológico do MAST constitui o testemunho do conhecimento gerado pela pesquisa pregressa. No mundo contemporâneo, além das coleções científicas se colocarem como fonte crucial de informação

7. Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins no Brasil. Museu de Ciência: proposta de criação. Rio de Janeiro, ago, 1983. Cópia (Arquivo MAST).

8. Junto com o acervo de instrumentos científicos, o acervo histórico do arquivo do MAST também era apontado com uma das razões para a permanência da instituição.

para diferentes campos do saber, elas também se transformaram em herança cultural, em testemunho da rica história do descobrimento e da expansão da sociedade brasileira em seu território. Por maior valor intrínseco que possuam os objetos de uma coleção, estes só passam a adquirir *status* e expressão de herança cultural, depois de estudados e tornados acessíveis à coletividade. Foi com este olhar que estruturei este artigo, considerando estas coleções patrimônio científico, testemunho da consolidação da ciência e tecnologia no Brasil.

"Além de patrimônio científico, as coleções são suportes de memória, pois nos remetem a procedimentos, práticas científicas e conceitos do nosso passado remoto e recente".

Considerando as coleções do MAST testemunhos materiais de práticas científicas de diferentes períodos, vejo como estratégico a pesquisa de sua formação. Desta poderemos gerar informações que alimentarão outras ações estratégicas do museu, tais como: o Thesaurus de Acervos Científicos em Língua Portuguesa – projeto elaborado pela Coordenação de Museologia do MAST em parceria com o Museu de Ciência da Universidade de Lisboa (MCUL), que tem como objetivo desenvolver um tesauro terminológico para acervos de objetos científicos que possa constituir um instrumento de trabalho e de recuperação da informação, facilitando a comunicação entre os museus de ciência e técnica da esfera lusófona, especialmente Brasil e Portugal; a Política de Aquisição e Descarte de acervos: documento que norteia todo o processo de formação das coleções científicas do museu e a Reformulação da Exposição Permanente do Museu: projeto que apresenta a reformulação de todo o circuito expositivo do museu, tendo como um de seus princípios norteadores o acervo.

Não podemos ainda esquecer o papel que o museu pode ocupar no âmbito do Ministério de Ciência e Tecnologia, como instituto orientador de políticas públicas de preservação para área de C&T. Em suma, o que busquei apontar neste artigo foi a relevância do acervo do MAST como fonte de investigação para a museologia e para a história das ciências. ■

Marcio Ferreira Rangel é museólogo, mestre em memória social pela UniRio e doutor em História das Ciências pela FioCruz. Atualmente é pesquisador no MAST e professor do curso de mestrado em Museologia e Patrimônio da UniRio/MAST.

Foto: Visual Estúdio Job / Vicente Valverde. Acervo MAST.

FACHADA PRINCIPAL DO MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST). O museu, criado em 1985, ocupa o prédio do início do século XX do Observatório Nacional – no morro de São Januário, bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro – e guarda todo o acervo histórico do mesmo, como lunetas, cúpulas e centenas de objetos.

BIBLIOGRAFIA:

ARQUIVO MAST. Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins no Brasil. Museu de Ciência: proposta de criação. Rio de Janeiro, ago. 1983. Cópia

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MINC- IPHAN, 2005.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HYUSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1. p. 51-86.

RANGEL, Marcio Ferreira. *A Formação do Acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro: caos e memória*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio. Rio de Janeiro, 2000.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

Museu de Astronomia e Ciências Afins: http://www.mast.br/nav_h03.htm

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: http://www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm

MUSEU DE CIÊNCIA: QUE ESPAÇO É ESSE?

ROBERTA NOBRE
MARCUS GRANATO

Introdução

Como ponto de partida da nossa reflexão, é importante definir que consideramos museus de ciência os museus de história natural e os museus de ciência e tecnologia em seu amplo espectro, incluindo os chamados centros de ciência. Lembramos que, no âmbito do International Council of Museums, os museus de ciência estão agrupados em dois comitês: o International Committe for Museums and Collections of Natural History e o International Commitee of Museums of Science and Technology. Marta Lourenço (2000) nos esclarece também o que define museus de história natural e museus de ciência e técnica, como veremos a seguir:

> "Os museus de história natural possuem como disciplina base aquilo que se chamou tradicionalmente a história natural e que hoje engloba as ciências da terra e da vida (Biologia, Ecologia, Zoologia, Mineralogia e Botânica) e os museus de ciência e técnica possuem como disciplinas de base as ciências vulgarmente designadas de "exactas" e as suas aplicações (a Física, a Química, a Matemática, a Astronomia). (LOURENÇO, 2000, p. 1-2)"

Alguns autores, analisando a história dos museus de ciência, sugerem sua classificação em *gerações*. Passaremos agora a analisar essa divisão, mas lembramos que hoje existem museus que se enquadram nas diversas gerações e que características das diversas gerações podem conviver em

um mesmo museu. Será que essa convivência gera um museu de uma nova geração?

Para Bragança-Gil e Lourenço (1999), os museus de ciência estão divididos em duas gerações: os museus de primeira geração apresentam documentos de relevância histórica e os museus de segunda geração (centros de ciência) apresentam, em módulos participativos, os princípios da ciência. Os autores afirmam também que as duas gerações muitas vezes se sobrepõem, como podemos ver:

> "Apesar de hoje continuarem a existir museus de primeira e segunda gerações, começa-se a observar-se cada vez mais uma tentativa de sobreposição dos tipos de exposições. Assim, museus históricos apresentam módulos interativos, quer em espaços contíguos (como o Boerhave Museum de Leiden ou o Instituto e Museo di Storia della Scienza, de Florença, por exemplo) quer integrados nas próprias exposições contemplativas (como o Science Museum, o Deutsches Museum ou o Museum of Science and Technology de Chicago). Do mesmo modo, centros de ciência que porventura até a pouco tempo recusavam o nome de museu e, que quase ostensivamente, não incluíam nas suas exibições peças históricas, passaram a apresentá-las: originais ou, na sua falta, réplicas ou imagens (no primeiro caso evidentemente cedidas por outras instituições. (BRAGANÇA-GIL E LOURENÇO, 1999, p. 1-2)"

Para Friedman (2007), ex-diretor do New York Hall of Science, a divisão em gerações dos museus de ciência e tecnologia é feita em três classes: a primeira geração compreende instituições que trabalham com coleções, pesquisa e capacitação; a segunda geração é constituída pelos museus inspirados em feiras e exposições internacionais, já claramente direcionados ao público em geral; e a terceira geração compreende os museus cuja missão é orientada pelo trabalho educativo junto ao público. Para o autor, o Conservatoire de Arts et Métiers em Paris é um museu de primeira geração e que seria o primeiro dos museus industriais criado então para as necessidades práticas de indústrias e universidades. No que concerne à segunda geração de museus, o autor cita o Museum of Science and Industry, de Chicago (1933), que se tornou famoso nas décadas de 1960 e 70, quando permitiu empresas conceberem, instalarem e manterem exposições com os nomes comerciais dos produtos expostos. Quanto à terceira geração de museus, para o autor, o Palais de Decouvérte

"É importante definir que consideramos museus de ciência os museus de história natural e os museus de ciência e tecnologia em seu amplo espectro, incluindo os chamados centros de ciência."

Grand Palais, inaugurado para a Exposição Universal de 1900. O edifício abriga o Palais de la Decouvért, um museu direcionado para o público e a educação.

em Paris inaugura essa tipologia em 1938, quando é criado a partir de um pavilhão expositivo exibido na Exposição Internacional "Artes e técnicas na vida moderna" (1937). Para esse autor, após a visita de Einstein a Paris, em 1922, é quando percebe- se o interesse do público francês pelas ciências, o que depois de anos em gestação resultaria em um museu voltado exclusivamente para o público e a educação. O autor alerta que o mais curioso é a palavra museu ausente do nome, Palais de la Decouvérte. Pensamos que seja provavelmente porque ao ser concebido e implantado esse espaço fosse muito diverso dos museus daquele momento.

Uma outra forma de classificação dos museus de ciência em gerações pode ser encontrada no trabalho de Cazelli e colaboradores (2003), que se baseia nas teorias de Paulete McManus (1992). Aqui também temos três gerações de museus de ciência e, segundo as autoras, a distinção entre elas se dá pela temática que deu origem a esses museus. Na primeira geração, estão os museus de história natural, na segunda geração estão os museus de ciência e indústria e na terceira geração estão os que abordam fenômenos e conceitos científicos.

Foto: Autor desconhecido

Os museus de primeira geração se caracterizariam pela contribuição a estudos científicos por meio de pesquisas. Os museus dessa geração eram verdadeiros depósitos de espécimes, como se fossem uma reserva técnica aberta à visitação. Numerosos exemplares da mesma espécie se amontoavam seguindo apenas uma lógica: a classificatória. Para Michel Van-Praët (2004), esses museus passaram pelo dilema de manter seus objetos para pesquisa, mas por outro lado, também expô-los ao público. A comunidade científica via nas exposições uma ameaça ao arranjo que obedecia às regras da classificação de naturalistas e àquelas da conservação das coleções. Ao mesmo tempo, a divulgação é percebida como fundamental para difundir novos conceitos, como o de evolução, e para evitar o isolamento da comunidade científica com relação à sociedade. A solução para o dilema foi o fracionamento do museu em galerias expositivas e reservas, estas últimas, espaços quase sempre restritos a especialistas (Van-Praet, 2004).

A segunda geração de museus de ciência contemplaria museus voltados para a tecnologia industrial e foram influenciados pelas

exposições mundiais que ocorreram nesse período, como a Crystal Palace Exhibition, em 1851, na Inglaterra. Esses museus possuíam como viés principal a educação em massa e a divulgação das maravilhas científicas e tecnológicas para o grande público. Em alguns casos, era possível puxar botões e alavancas, mas novos inventos também eram apenas contemplados, como aviões.

As exposições internacionais eram verdadeiros palcos de exibição do "progresso e civilização", onde "a questão educacional aparecia não como algo pertencente apenas ao espaço interno da escola ou do sistema de ensino, mas como algo impulsionador e estruturado de toda sociedade" (Cazelli *et al.*, 2003, p.89). Ainda segundo essas autoras, um exemplo dessa geração seria o Conservatoire des Arts et Métiers, fundado em 1794, cujo acervo foi usado no treinamento de artesãos. Esses museus eram vitrines da indústria e propiciavam um treinamento técnico e específico a partir de seu acervo.

> "A interatividade presente no Exploratorium inspirou a criação de espaços similares em diversas partes do mundo."

As mesmas autoras incluem também como exemplo dessa geração o Deutsches Musem, inaugurado em 1903. Mais que um exemplo, esse museu é um marco na história dos museus de ciência e tecnologia, por propor uma nova forma de comunicação com os visitantes, que eram convidados a tocar e interagir com os objetos expostos. Já os museus de terceira geração seriam completamente distintos dos anteriores, por apresentarem conceitos no lugar de objetos, sendo um dos principais objetivos a transmissão de ideias e conhecimentos (Cazelli *et al.*, 2003). Procura-se nesses museus uma maior interatividade com os visitantes e, em alguns casos, utiliza-se a mediação humana nas exposições. Vale aqui ressaltar que a interatividade é um termo complexo e com muitas facetas: acionar um botão é alguma forma de interatividade, assim como participar de uma oficina em um museu de ciência. Por outro lado, não se pode dizer que a contemplação de objetos nos museus não seja interativa. Talvez esse termo venha sendo utilizado de forma pouco clara e definida, gerando contradições e questionamentos.

Muitos autores afirmam que o lançamento do *Sputinik*, na década de 1950, causou impacto na sociedade americana e propiciou novas propostas de abordagem do ensino de ciências (Cazelli *et. al.*, 2003; Friedman, 2007), gerando uma demanda de outro tipo de museu.

Nesse contexto, foi inaugurado em São Francisco (EUA) o Exploratorium (1969), cujo objetivo era "mãos à ciência", ou seja, um museu com uma proposta de atividade que ia além dos botões e alavancas. Sharon Macdonald (1988) aponta que exposições interativas tanto em museus de ciência, quanto em exposições internacionais precederam a década de 1960, mas apenas com o advento do Exploratorium foi possível observar princípios científicos "puros" que transcendiam contextos culturais e sociais (MacDonald, 1998, p.15). A proposta dessa instituição era que o visitante experimentasse o que é o fazer científico. A interatividade presente no Exploratorium inspirou a criação de espaços similares em diversas partes do mundo. "As críticas em relação à forma de interatividade *push-button* fazem surgir uma alternativa que provoca o engajamento intelectual dos usuários por meio de uma interação física que não se restrinja a simples toques" (Cazelli *et. al*, 2003, p. 89). Lembramos que outro museu contemporâneo ao Exploratorium é o Ontario Science Center, no Canadá. Friedman (2007), que também inclui o Exploratorium na mesma tipologia proposta pelas autoras e ressalta que a ambiência fria e utilitarista das instalações do prédio desse museu não foram copiadas, mas seus experimentos foram os mais copiados do mundo nos museus de terceira geração. Bragança-Gil e Lourenço (1999) apontam que muitos autores de origem anglo-saxônica defendem que o Exploratorium foi o primeiro centro de ciências a existir e os autores fazem a ressalva que ele foi pioneiro pela forma que expandiu o movimento que não cessou depois de duas décadas.

"Segundo Friedman, em alguns museus podemos perceber as três gerações de museus coexistindo em um mesmo espaço, e cita como exemplos o Science Museum, em Londres, e o National Air Space, em Chicago."

Cazelli e colaboradores (2003) afirmam que os museus de ciência de primeira e segunda gerações se revigoraram e revitalizaram suas exposições influenciados pelo sucesso dos museus de terceira geração. Já Friedman (2007) compreende, de forma diversa, que os museus de terceira geração apostaram mais no glamour das exposições mundiais e na apresentação de aparatos dos museus de segunda geração, promovendo verdadeiros espetáculos de tecnologia e fazendo uso indiscriminado das telas gigantescas de cinema, que trazem suporte financeiro às instituições.

Nos anos 1980 e 90, o Ministério da Educação da França promoveu debates sobre os museus de ciência e suas exposições, cujo resultado

Foto: Emilio Guerra

O American Museum Of Natural History faz parte da programação cultural de Nova Iorque. O seu modelo de ocupação do espaço museológico possibilita ao visitante interagir com o secular e o futurístico.

originou artigos e proposições sobre a realização e a concepção de exposições ou sobre temas científicos. Não foi sem propósito a inauguração da *Cité des Science et l'Industrie*, em 1986, pelo então presidente da França, François Miterrand, na ocasião da passagem do cometa Halley pelo sistema solar.

Um museu de muitas gerações

Segundo Friedman (2007), em alguns museus podemos perceber as três gerações de museus coexistindo em um mesmo espaço, e cita como exemplos o Science Museum, em Londres, e o National Air Space, em Chicago, que são representantes da segunda geração, mas incorporaram às suas exposições características dos museus de terceira geração. Dentro dessa proposta, é possível incluir o American Musean Natural History, que

exibiu pela primeira vez sua coleção para o público em 1871. Esse museu possui dioramas, coleções etnográficas e meteoritos nos seus milhares de objetos. No ano 2000, o AMNH inaugurou o Rose Center, um anexo que mescla o acervo centenário e uma moderna concepção museográfica. No Salão do Planeta Terra, por exemplo, pedras da coleção geológica estão ao lado de painéis eletrônicos que monitoram terremotos no planeta. Mais do que apresentar sua coleção centenária de diversas maneiras, seja da forma tradicional ou de forma moderna, o AMNH está bastante presente na programação cultural da cidade de Nova Iorque. São festas, shows de jazz e um jardim que amplia o espaço do museu e, por consequência, a visita museológica.

Sabemos que os museus são espaços privilegiados para pesquisa, preservação e a divulgação das coleções científicas e, nesse sentido, o AMNH contempla as três atividades, o que nem todos os museus conseguem fazer. Cabe aqui dizer que o AMNH desenvolve pesquisa de ponta no que se refere a patrimônio genético, em seu laboratório Centro de Conservação Genética, que desenvolve e suporta estratégias de conservação de espécies ameaçadas, em parceria com os laboratórios do Center for Biodiversity and Conservation, the Molecular Systematics Laboratories, the Sackler Institute for Comparative Genomics, Ambrose Monell Cryo Collection e com os curadores do museu.

Em 2006, estreia o filme *Uma noite no museu*, onde o ator principal Ben Stiller desempenha o papel de um guarda que trabalha à noite no AMNH, hora em que todos os objetos expostos ganham vida. Após a estreia do filme, o museu inaugurou mais um serviço ao público: ofereceu pernoites para crianças e famílias em suas dependências.[1] Entendemos que o AMNH é um típico museu onde convivem as três gerações de museus - um museu que preserva seu acervo secular, que desenvolve pesquisas, que possui módulos interativos no *Discovery Hall*, que expõe em harmonia o secular e o futurístico e que está inserido na cidade à qual ele pertence. No jardim do American Museum of Natural History podemos ver uma ampliação do espaço museológico,que era interno e extrapolou as paredes da construção, integrando edificação, exposições e um espaço aberto, além de suas portas e bilheterias.

1.Essa iniciativa também ocorreu em instituições brasileiras, mesmo em museus de cidades do interior do Brasil, como é o caso do Museu Municipal de Araraquara (SP).

Yes, nós também temos museus de ciências

Margaret Lopes, na conclusão de seu livro sobre a formação dos museus de ciência brasileiros (Lopes, 1997), mostra que essas instituições, na virada do século XIX, perderam seu lugar de pesquisa, cedendo espaço aos laboratórios. Vale aqui citar Lopes:

> "apesar de sua importância, os museus, que haviam sido responsáveis pela catalogação do mundo, foram, no fim do século passado, rapidamente preteridos. A taxonomia que, de eixo central da História Natural, se tornara um ramo menor da Biologia, no entendimento da época, continuou abandonada às pessoas pouco importantes nos museus. As práticas científicas taxonômicas dos museus perderam importância ante as dos laboratórios limpos, claros, assépticos, abrigando os cientistas em aventais brancos, seus microscópios, seus estudos de seres invisíveis. E nesses novos espaços institucionais será totalmente vedada a entrada do público, mesmo que de elite, pela total perda de sentido, já que não há mais nada que se possa ver ou aprender pelo simples olhar comparativo. (Lopes, 1997, p.335)"

Se a narrativa de Lopes é pessimista sobre o preterido papel dos museus frente aos laboratórios, nos resta afirmar que durante anos os laboratórios tiveram suas portas fechadas, e pesquisas eram realizadas dentro das normas de proteção de biossegurança. Mas esse quadro aos poucos vem se modificando, com as exposições de coleções científicas em museus e universidades.

Se na Europa e Estados Unidos, durante o século XIX, proliferaram museus de ciências, com as grandes coleções de história natural, aqui no Brasil, não foi diferente. Como Lopes nos demonstra:

> Desde os meados da década de 1860, como sintomas explícitos do interesse crescente pelas Ciências Naturais e da consolidação desse campo de conhecimentos, o Museu Nacional deixaria de ser o único no país. É bem verdade que havia tempos que o Museu da Corte já convivia com outras coleções existentes e mesmo colaborara para impulsionar a criação e manutenção de outros museus, como foi o caso do Gabinete de História Natural da Bahia, o do Gabinete de Historia Natural do Maranhão, criado em 1844 e do IHGB[2], organizado em 1854. (LOPES, 1997, p.151).

2.Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

Cazelli e colaboradores (2003) afirmam que o movimento de criação dos museus de ciência não tem sido foco de pesquisa dos historiadores da ciência e destacam o trabalho de Margareth Lopes, ao qual acrescentaremos as pesquisas de Lílian Schwarcz (1993).

Foto: Maria Lúcia Morais

O Museu Paraense Emilio Goeldi é uma unidade de pesquisa vinculada ao Ministério de Ciência e Tecnologia. Ele se dedica ao estudo dos sistemas naturais e socioculturais da Amazônia e à divulgação de acervos e conhecimentos relacionados à região.

Aqui no Brasil, como Schwarcz (1993) afirma, até meados de século XIX, toda ciência era feita por viajantes, interessados exclusivamente em coletar. No entanto, esse panorama tende a mudar a partir da década de 1870, quando surgem instituições de pesquisa e ensino. Para a autora, importa destacar que a criação dos museus brasileiros está vinculada a um movimento que vem de fora, até porque, antes mesmo da instalação dessas instituições científicas, o Brasil já era local privilegiado para obtenção de espécimes para os museus do exterior, havendo então uma ligação precedente. Depois de estabelecidos, os museus serão, como Schwarcz denomina, *homelands* dos cientistas viajantes financiados por museus estrangeiros.

Apesar dos períodos de fundação diferenciados, na década de 1890, presenciou-se o apogeu do que a autora denomina a "era brasileira dos museus" coincidente com o apogeu de instituições internacionais. Os museus brasileiros criados nesse período foram: Museu Nacional (1808),

Foto: Casa Catorze - Mônica Machado

Exposições científicas não se limitam mais a museus de ciências. Exemplo disso é a exposição "Darwin – Descubra o homem e a teoria revolucionária que mudou o mundo", que percorreu seis capitais brasileiras entre 2007 e 2009.

Museu Paraense Emilio Goeldi (1866) e Museu Paulista (1894). Cada uma dessas instituições possuía características distintas, tanto em sua formação, quanto em sua atuação. O Museu Nacional teve sua origem ligada à monarquia e, apesar do decreto de sua criação em 1808 afirmar que sua meta era estimular a Botânica e a Zoologia, sua coleção incluía objetos de arte, antiguidades, minerais e artefatos indígenas. Já o Museu Paulista era um autêntico gabinete com coleções de toda espécie, que variavam de espécimes naturalizados a mobiliário. Semelhante era o perfil do Museu Emílio Goeldi, que coletava e armazenava objetos variados das elites locais.

Depois de 1880, observa-se o início da fase de apogeu aqui mencionada. Esse período é marcado pela contratação de profissionais e aquisição de instrumentos, que visavam atender às demandas científicas do período. Segundo Schwarcz (1993), essa nova era dará homogeneidade aos museus nacionais, que se revelava na figura de seus diretores, que organizavam coleções, classificavam material coletado e, até mesmo,

elaboravam artigos científicos. Apesar de uma certa unidade entre essas instituições durante esse período, cada uma continuava a exercer suas funções distintas. O Museu Nacional acompanhava as discussões científicas europeias, garantia presença em eventos como as exposições internacionais e publicava os *Archivos do Museu Nacional*. O Museu Goeldi desempenhava o papel estratégico de recepção daqueles que saíam do Velho Mundo para adentrar na Amazônia. Já o Museu Paulista estava distante da capital e de locais privilegiados para naturalistas, mas também publicava sua revista, a Revista do Museu Paulista, e tinha a ambição de ser um Museu Enciclopédico (Schwarcz,1993).

Para além das diferenças, é inegável o papel que essas instituições desempenharam nas pesquisas desenvolvidas no Brasil. Para Schwarcz, o debate político dos museus, bem como suas práticas de coletar, analisar e expor, pretenderam não só entender e discutir o homem brasileiro como trazer a ciência para esse debate.

Cazelli e colaboradoras (1993) afirmam que a implementação dos museus e centros de ciência no Brasil pode ser vista a partir das atividades de divulgação científica e do ensino de ciências e que a década de 1960 foi marcante pela mobilização da comunidade científica brasileira, consciente das problemáticas enfrentadas pelo ensino de ciências no Brasil. As autoras dão ênfase, nesse período, às questões referentes ao ensino. Nós optamos por focar nas questões referentes à divulgação científica e de apreensão e conscientização do patrimônio sob guarda das instituições, porque nos interessa a relação com o grande público, com menor ênfase nas questões de aprendizado.

Reconhecemos a importância da década de 1960 para a divulgação científica, mas não podemos deixar de expor as atividades de divulgação que antecederam o período destacado por Cazelli. Ressaltamos que tanto o Museu Nacional, quanto o Museu Goeldi, no período do seu apogeu no século XIX, também desenvolveram atividades de "vulgarização científica" para usar o termo da época (Massarani e Moreira, 2002). Os mesmos autores nos demonstram que, apesar de no início do século XX o Brasil ainda não ter uma tradição em pesquisa científica consolidada, havia no Rio de Janeiro um grupo de professores, cientistas e médicos ligados a

"Mais do que apresentar sua coleção centenária de diversas maneiras, seja da forma tradicional ou de forma moderna, o AMNH está bastante presente na programação cultural da cidade de Nova Iorque."

instituições científicas, que tinham como estratégia influir na opinião pública sobre a importância do desenvolvimento da pesquisa científica, por meio da divulgação. A divulgação científica, nesse momento, se dava através de rádios, jornais, revistas e conferências. A partir dos anos 1930, destacou-se a produção de filmes pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado e dirigido por Roquete Pinto. Em 1948, José Reis funda, com outros cientistas, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), que tem como um dos seus principais objetivos a popularização da ciência. Já na década de 1950, revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro* exibiam em suas páginas matérias sobre o progresso da ciência no Brasil e no mundo, sobretudo acerca das descobertas da energia nuclear. Nos anos da ditadura militar, a divulgação científica passou a ser vista, por parte da sociedade científica, como elemento importante para superação das mazelas do subdesenvolvimento, uma vez que ela poderia ajudar na formação de cidadãos mais críticos.

No que se refere aos museus de ciências brasileiros, estes acompanharam a tendência mundial e essas instituições proliferaram Brasil adentro desde 1980.[3] Para Massarani e Moreira (2002), os museus brasileiros muitas vezes se limitam a copiar modelos do exterior ou de outra região do Brasil e não possuem características adaptadas às suas realidades, não levando em conta característica regionalistas. Esses autores também traçam um mapa da área de concentração desses museus: São Paulo; Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, nessa ordem. Hoje em dia, uma consulta ao Cadastro Nacional de Museus[4], elaborado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e à página na Internet da Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência (ABCMC)[5] permite verificar um outro panorama, com uma imagem mais real da existência e distribuição desses museus no país.

É interessante notar que a ABCMC possui um cadastro com 113 instituições. A análise desse cadastro mostra que algumas instituições não são museus e centros de ciência em *stricto senso* como, por exemplo, o Museu da República (RJ). Por outro lado, diversas instituições aqui referenciadas não estão no CNM.

3. Os museus brasileiros acompanham tendências em vários momentos. Em 1936, Mário de Andrade, enquanto Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, recebeu do então Ministro da Educação e Saúde, a incumbência de redigir o Anteprojeto do Patrimônio. Em seu texto, Mário de Andrade escreve sobre seu desejo de ter aqui um museu de técnica, aos moldes do Museu Técnico de Munique e o Museu de Ciência e Indústria de Chicago. "Imagine-se a "sala do café", contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta, lavagem, secagem; os aparelhos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas suas partes e funcionamento; o saco; as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com máquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e enfim a xícara de café. Grandes álbuns fotográficos com fazendas, cafezais, terreiros, colônias, os portos cafeeiros; gráficos estatísticos, desenhos comparativos, geográficos, etc. Tudo que a gente criou sobre o café, de científico e de técnico, de industrial, reunido numa sala. E o mesmo sobre algodão, açúcar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc.etc. (ANDRADE, 1993, p.47)

4. Disponível em: http://museus.ibram.gov.br/sbm/cnm_conhecaosmuseus.htm. Acesso em: 05 de Abr. 2010.

5. Disponível em: http://www.abcmc.org.br/. Acesso em: 05 de Abr. 2010.

Entre os primeiros centros de ciência no país, temos o Centro de Divulgação Científica (1980), localizado em São Carlos, e o Espaço Ciência Viva, instituição independente e sem fins lucrativos, que aportou no cenário carioca, em 1982, e que tinha proposta interativa inspirada nas práticas do Exploratorium. Da mesma década, temos também, no Rio de Janeiro, o Museu de Astronomia e Ciências Afins, Mast, criado no âmbito do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e posteriormente vinculado ao Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT). Em São Paulo, a Estação Ciência foi criada em 1987 e está vinculada à Universidade de São Paulo - USP.

Gruzman (2003) demonstra em sua pesquisa que as ações voltadas para difusão científica, na década de 1990, ganharam impulso a partir dos editais de fomento que apoiavam o surgimento de museus de ciência e tecnologia. Nesse contexto, foram inauguradas importantes instituições voltadas para a divulgação científica, entre elas o Museu de Ciências e Tecnologia da Pontifícia Universidade Católica, localizado em Porto Alegre. Inaugurado no mesmo contexto do museu do Rio Grande do Sul temos, no Rio de Janeiro, o Museu da Vida, da Fiocruz. Notamos que é também no final dos anos 1990 a criação da Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciências, a ABCMC.

"Nos anos da ditadura militar, a divulgação científica passou a ser vista, por parte da sociedade científica, como elemento importante para a superação das mazelas do subdesenvolvimento, uma vez que ela poderia ajudar na formação de cidadãos mais críticos."

Nos dias atuais, muitas exposições científicas temporárias e itinerantes podem ser visitadas em outros museus e eventos, não sendo mais exclusivas dos museus de ciências. Algumas exposições itinerantes do Museu da Vida percorrem capitais e cidades do interior, entre elas, a "Os Sentidos da Vida" e a "Ciência dos Viajantes". Em 2005 ocorreu a "Expo Interativa Ciência para Todos", no Riocentro, que recebeu milhares de visitantes, de todas as idades, durante uma semana. Em 2008, o Museu Histórico Nacional recebeu a exposição "Darwin - Descubra o homem e a teoria revolucionária que mudou o mundo", elaborada pela equipe do Museu de História Natural de Nova Iorque e esse ano recebe a exposição internacional Einstein, fruto de uma parceria entre o Instituto Sangari e o mesmo museu americano já citado, e apresenta a vida e as descobertas de um dos maiores gênios do século XX, através de documentos raros, instalações interativas e obras de arte. A Casa da Ciência – Centro Cultural

da Ciência e Tecnologia da UFRJ, também recebe exposições de ciências de diversas instituições de pesquisa voltadas para um público curioso e de todas as idades. O Mast também possui uma série de exposições itinerantes que correm o país, ocupando espaços diversos, desde universidades até *shopping centers*, destacando-se a exposição "Leonardo da Vinci: maravilhas mecânicas".

Conhecer um fóssil de dinossauros, fazer experimentos com microscópios, entender alguns princípios de física, observar astros e explorar um corpo humano são apenas algumas das aventuras possíveis nos diversos museus do Brasil, independente da categoria ou geração ao qual esse museu pertence.

"Nos dias atuais, muitas exposições científicas temporárias e itinerantes podem ser visitadas em outros museus e eventos, não sendo mais exclusivas dos museus de ciências".

Os museus de ciência e o patrimônio cultural

A partir desse movimento intenso de criação de centros de ciência, que ocorreu em todo o mundo, percebemos que cada vez menos recursos foram investidos nos museus de ciência e técnica detentores de acervos culturais e que a criação de novas instituições nesse perfil parece ter se reduzido muito.

Esse panorama não é restrito ao Brasil, como vemos no trecho selecionado a partir de artigo recente de Marta C. Lourenço:

> "(...) a dicotomia mutuamente exclusiva patrimônio histórico vs. comunicação e divulgação da ciência tem sido muito prejudicial às coleções científicas das universidades, inclusivamente às de história natural. Muitas universidades optaram por centros de ciência, por vezes milionários, ao mesmo tempo que votam o seu patrimônio científico ao abandono (Lourenço, 2009, p. 60).

O movimento que produziu um fenômeno importante de criação de espaços culturais que promovem o conhecimento científico e que possibilitam uma aproximação da sociedade com a ciência e a tecnologia trouxe em contrapartida um retrocesso no que concerne à preservação do patrimônio cultural relacionado à ciência e à tecnologia.

O Mast desenvolve um projeto de pesquisa - Projeto Valorização do Patrimônio Científico e Tecnológico Brasileiro – no qual realiza um levantamento dos conjuntos de objetos de C&T (Granato e colaboradores,

O Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) está entre os primeiros centros de ciência no país. Na foto, imagem de uma de suas exposições itinerantes, "Leonardo da Vinci: maravilhas mecânicas".

2007) que poderão fazer parte de um inventário nacional do patrimônio cultural relacionado à ciência e à tecnologia. A partir de dados preliminares já levantados e publicados (Granato, 2009), percebe-se que está, em sua grande maioria, para ser descoberto. O conhecimento atual sobre o tema é restrito e, em especial, os objetos de ciência e tecnologia brasileiros já podem ter sido modernizados ou descartados, na maioria das vezes em prol de uma busca pelo instrumento ou aparato mais recente, mais atual.

Uma consulta ao Cadastro Nacional de Museus (CNM), elaborado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), utilizando como palavras-chave museu de ciência e tecnologia, forneceu como resultado uma lista de 65 instituições. Dessas instituições, 30 são centros de ciência que não possuem coleções no âmbito aqui considerado. Restam assim 35 instituições possíveis, mas que merecem uma análise mais detalhada e mesmo uma visita para comprovar a real situação dos acervos mencionados.

É interessante notar que a ABCMC possui um cadastro com 113 instituições. A análise desse cadastro mostra que a grande maioria das instituições ali representadas são centros de ciência e algumas instituições não são museus e centros de ciência em *stricto senso* como, por exemplo, o Museu da República (RJ). Por outro lado, instituições que detém a guarda de patrimônio cultural de C&T, como o Museu Dinâmico de Ciência e Tecnologia[6] da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), o Museu da Escola Politécnica[7] e o Museu da Química Professor Athos da Silveira Ramos[8], ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o Museu Virtual do Laboratório de Topografia e Geodésia[9] e o Museu de Computação Prof. Odelar Leite Linhares[10], ambos da Universidade de São Paulo (USP), dentre outros, não estão representadas em nenhum desses dois cadastros aqui referenciados.

Percebe-se claramente a necessidade de pesquisas que possibilitem um panorama mais claro dessa situação e que venham embasar políticas públicas capazes de reverter uma situação crítica de perda dos vestígios materiais do desenvolvimento científico e tecnológico no país. Por outro lado, o conhecimento e a divulgação desses conjuntos de objetos pode também trazer uma consequência positiva: que os centros de ciência considerem esses conjuntos em suas políticas expositivas, revertendo um processo de distanciamento e ruptura já bem avançado. ■

Roberta Nobre da Câmara historiadora e colaboradora da Coordenação de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST.

Marcus Granato professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (UNIRIO/MAST), Coordenador de Museologia do Museu de Astronomia e Ciências - MAST.

6. Disponível em: http://www.ufjf.br/museu/. Acesso em: 05 de Abr. 2010.

7. Disponível em: http://www.poli.ufrj.br/politecnica_museu.php Acesso em: 05 de Abr. 2010.

8. Disponível em: http://server2.iq.ufrj.br/museu. Acesso em: 05 de Abr. 2010.

9. Disponível em: http://www.poli.usp.br/Organizacao/museuvirtual/ltg/default.asp. Acesso em: 05 de Abr. 2010.

10. Disponível em: http://www.icmc.usp.br/~museu/. Acesso em: 05 de Abr. 2010.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário. "Anteprojeto do Patrimônio". In: CAVALCANTI, Lauro (org). *Modernistas na Repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Paço Imperial, 1993.

CAZELLI, Sibele; MARANDINO, Martha; STUDART, Denise Coelho. "Educação e comunicação em museus de ciência: aspectos históricos, pesquisa e prática". In: GOUVÊA, Guaracira, MARANDINO, Martha, LEAL, Maria Cristina (Orgs.). *Educação em museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Acess, 2003, p. 83-106.

FRIEDMAN, Alan. "The Extraordinary Growthe of the Science-Technology Museum". In: *Curator* , v.50, n.1, janeiro de 2007, p. 63-75.

GIL, Fernando Bragança; LOURENÇO, Marta Catarino. "Que Cultura para o Século XXI? O Papel Essencial dos Museus de Ciência e Técnica". In: *Anais da VI Reunião da Red-Pop*, Museu de Astronomia e Ciências Afins/UNESCO, Rio de Janeiro, Junho, 1999.

GRANATO, Marcus. "Panorama sobre o Patrimônio da Ciência e da Tecnologia no Brasil." In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. *Cultura Material e Patrimônio de C&T*. Rio de Janeiro: Mast, 2009, p.78-103.

GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; FURTADO, Janaina Lacerda. "Objetos de ciência e tecnologia como fonte documental para a história das ciências: resultados parciais." In: *Anais eletrônicos do VIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Salvador: ANCIB, 2007.

GRUZMAN, Carla. *Educação e Comunicação no Museu de Ciencias: Uma proposta de avaliação qualitativa do jogo do labirinto no Contexto da Exposição Chagas do Brasil*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro;UFRJ/NUTES, 2003.

LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a Pesquisa Científica: os Museus e as Ciências Naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOURENÇO, Marta C. *Museus de C&T: que objectos?* Dissertação de mestrado – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.

——. "Patrimônio da Ciência e da Técnica nas Universidades Portuguesas: Breve panorama no contexto europeu." In.: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio F. *Cultural material e Patrimônio de C&T*. Rio de Janeiro: Mast, 2009, p.53-63.

MACDONALD, Sharon. "Exhibitions of Power and powers of exhibition: An introduction to the polictis of display." In: MACDONALD, Sharon (ed.). *The politics of Display: museums, science, culture*. The Heritage: Care-Preservation-Management (col.) Routledge, London, 1998

MASSARANI, Luisa.; MOREIRA, Ildeu Castro. "Aspectos Históricos da Divulgação Científica no Brasil." In: MASSARANI, L.; MOREIRA, I. C; BRITO, F. *Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil.* Rio de Janeiro: Casa da Ciência - Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002, p. 43-64.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. (1870-1930).* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VAN-PRÄET, Michel. "Heritage and Scientific Culture: the intangible Science museums in France", *Museum International*, v.56, p.113-121, 2004.

O PROJETO DE CLASSIFICAÇÃO DOS MUSEUS-CASA.

A CONCLUSÃO DA PRIMEIRA FASE E RESULTADOS

ROSANA PAVONI

Tradução: Carolina Lucena Rosa

Atualmente existe uma literatura considerável sobre museus-casa e seu papel no panorama museal internacional: neste artigo quero apenas relembrar, brevemente, alguns elementos que caracterizam sua especificidade e originalidade. Na verdade, a admissão que uma casa deve ser conservada porque pode tornar-se um bem comum representa a convicção que, a despeito das dificuldades em musealizar, ou seja, de tornar público e educativo um lugar dotado de referências individuais e intimamente ligadas a ações e ritos pessoais, apenas a casa está em posição de contar com uma linguagem própria, os acontecimentos de uma sociedade, de uma época, de um período artístico, de uma personalidade que de outra forma seriam irremediavelmente perdidas.

Isso é possível porque a casa, apesar de ser produto de um núcleo restrito de pessoas (a família, várias gerações de uma família, um indivíduo, várias famílias que se sucederam), pode desempenhar o papel de uma ponte entre a experiência individual e uma complexa rede de saberes – saber político, cultural, artístico, produtivo – e oferecer ao visitante o resultado desta combinação, na qual micro e macro história formam uma eficaz síntese narrativa. Desta reflexão provém a sensibilização sobre a

complexidade e a riqueza das narrativas que podem ser comunicadas ao público por um museu-casa e, consequentemente, da importância da interpretação dada ao e o uso feito do museu-casa.

Essa premissa nos conduz ao projeto que propus ao Comitê Internacional de Museus-Casa Históricos (DEMHIST)[1] durante sua primeira conferência anual em São Petersburgo em 1999, isto é, ao projeto de classificação das diferentes tipologias de museus-casa atualmente abertos ao público.

A hipótese de trabalhar neste caminho foi proposta, em 1997, na Conferência Internacional de Gênova chamada "Morar na história": nessa ocasião foi elencada uma série de tipologias de museus-casa, sublinhando como cada uma delas corresponde ou poderia corresponder a uma abordagem diferente para definir o percurso museal, elaborar as estratégias de comunicação e de didática para o público e afrontar problemas de restauro e de conservação. As tipologias individualizadas foram: palácios reais, casas dedicadas a homens ilustres, casas criadas por artistas, casas dedicadas a um estilo ou uma época, casas testemunhas de histórias familiares, casas de colecionadores, casas dedicadas à história de determinados grupos sociais, moradias históricas usadas para abrigar coleções museais diversas não ligadas à história da casa.[2]

Cada uma dessas tipologias (tomadas como exemplo, não devendo ser consideradas exaustivas de todo panorama internacional) carrega, na verdade, narrações diversas que dependem do que se deseja acentuar: dependendo da escolha de insistir no indivíduo que residia na casa ou da escolha de apontar para uma dimensão suprapessoal a fim de abrir uma janela para um tema social ou cultural de um determinado período histórico, ou da escolha de refletir sobre uma categoria profissional, ou da escolha de valorizar uma qualidade e/ou identidade local ou nacional específica.

A cada uma daquelas (e muitas outras) tipologias corresponde uma qualidade de "ressonância" específica, isto é, corresponde uma capacidade peculiar de estimular no visitante uma série de referências que suscitem a aproximação e, nos melhores casos, a compreensão de uma cultura, de um modo de vida de uma sociedade.[3]

1.O Comitê Internacional de Museus-Casa Históricos (DEMHIST) foi constituído durante a Conferência Geral do ICOM de Melbourne em, 1998, para valorizar a tipologia museal dos museus-casa; a cada ano o Comitê organiza uma conferência dedicada a temas específicos envolvendo os museus-casa. Durante a última conferência em Bogotá (Colômbia), em outubro de 2008, foi constituído um grupo de trabalho sobre os museus-casa da América do Sul, coordenado por Beatriz Espinoza, presidente do ICOM-LAC (América Latina e Caribe). Para maiores informações sobre as atividades de DEMHIST www.demhist.icom.museum

2.PAVONI, R; SELVAFOLTA, O. "La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione". In: LEONCINI, L; SIMONETTI, F. Abitare la Storia. *Le dimore storiche museo*. Gênova, Anais da Conferência, 1997. Turim, Allemandi, 1999. p. 32-36.

3.Sobre o papel da ressonância no contexto museológico, ver S. GREENBLATT, "Resonance and Wonder". In: KARP, I; LAVINE, S.D. Exhibiting cultures. *The poetics and politics of museum display*. Washington e Londres, Smithsonian Institution, 1991.

O projeto foi iniciado com um duplo objetivo, por um lado, ajudar os profissionais que atuam nos museus-casa a:

- definir com maior consciência e clareza a missão do museu;
- criar novas relações profissionais entre aqueles que se reconhecem em uma mesma missão para haver proveitosas trocas de ideias e de soluções para problemas similares;
- individualizar para cada tipologia as melhores práticas e estabelecer padrões de interpretação/conceitualização, de conservação e restauro, e de uso sustentável;
- individualizar estratégias educativas coerentes com a missão;
- melhorar as estratégias de arrecadação de fundos;
- criar redes nacionais e internacionais capazes de gerar percursos turísticos;
- introduzir os pequenos museus em uma rede internacional.

Por outro lado, o objetivo era aquele de ajudar o público a compreender e apreciar cada museu-casa visitado, evitando o risco da confusão e também da frustração que pode ser gerada quando não está clara a interpretação dada à história que a casa se propõe a contar.

A primeira fase do projeto, cujos resultados foram apresentados na Conferência Anual DEMHIST, realizada em Bogotá (Colômbia) entre os dias 21 e 23 de setembro de 2008, propiciou a elaboração de uma ficha de inventário (traduzida para o inglês, francês, espanhol, alemão, português e italiano) que podemos definir como "descrição da identidade do museu", através dos critérios de restauro, integração, organização, dos percursos educativos adotados. Cerca de 150 museus-casa do mundo inteiro participaram do projeto e completaram a ficha.[4]

Gostaria de esclarecer novamente os motivos que guiaram a escolha dos critérios individuais: não devemos esquecer, em primeiro lugar, que o DEMHIST nasce com uma visão que podemos definir como culturalmente eurocêntrica. O grupo de trabalho inicial contou com a participação majoritária de profissionais atuantes nos palácios, residências e moradias históricas europeias que colaboraram para produzir a primeira definição

4. A ficha e o projeto foram publicados nas suas sucessivas articulações nos Anais das Conferências Anuais do Comitê DEMHIST; cf. PAVONI, R. "Order out of chaos: the historic house museums categorisation project" In: PAVONI, R. (ed.). *Historic house museums speak to the public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history*. Gênova, Anais da Conferência Anual DEMHIST, 2000, DEMHIST 2001; PAVONI, R. "The second phase of the categorisation project: sub-categories". In: PAVONI, R. (ed.). *New forms of management for historic house museums.* Barcelona, Anais da Conferência Anual DEMHIST 2001, DEMHIST, 2002; PAVONI, R. "The second phase of the categorisation project: understanding your house through sub-categories". In: PAVONI, R. (ed.). *Historic house museums as witnesses of national and local identities.* Amsterdam, Anais da Conferência Anual DEMHIST 2002, DEMHIST, 2003.

Foto: Ibram/Sylvana Lobo

O MUSEU CASA BENJAMIN CONSTANT é um dos exemplos de museu-casa no Brasil. Localizado no Rio de Janeiro, sua missão é "preservar o ambiente familiar e o contexto sóciocultural" do período em que viveu Constant.

oficial de museu-casa; essa insistia substancialmente na relação única e imprescindível entre invólucro (o edifício, o ambiente natural e antropizado que o circunda) e o conteúdo (a coleção de arte, os móveis e as decorações criados especificamente para o lugar, os quais legam, então, àquele invólucro um projeto comum)[5]. Portanto, era claramente uma definição fruto da experiência museológica e museográfica de curadores, diretores e restauradores que buscavam salvaguardar e valorizar patrimônios históricos e artísticos conhecidos e reconhecidos como tal internacionalmente (basta pensar nos palácios reais, nas residências nobres ou nas habitações de colecionadores do calibre de Jacquemart-André em Paris). Com a definição oficial de museu-casa, a opção consciente de modalidade de restauro e de percurso de integração tornou-se e continua sendo estratégica, em lugar do respeito à organização e às estruturas originais.

5.Para o texto completo da definição, ver o sítio do DEMHIST: www.demhist.icom.museum

Foto: Toni Monroe

"(...) autenticidade é um conceito negociável e funcional e, no caso dos museus-casa, está estreitamente relacionado à interpretação dada a casa."

O Museu Bagatti Valsecchi é um dos principais pontos culturais da cidade de Milão, na Itália. Além de realizar pesquisas, o museu organiza cursos, seminários e conferências. Na foto, imagem de seu interior.

"Portanto, nesta interpretação o valor de autenticidade move-se dos aspectos físicos do lugar (a casa, seus objetos, seu projeto) para a experiência dos visitantes no museu-casa; para ser autêntico, não são autênticos apenas os objetos, mas também os aspectos intangíveis da visita: entrar no jardim onde passeava Simon Bolívar (empatia), provar como se vivia na Pensilvânia do século XIX (simpatia)."

Daremos alguns exemplos: o museu-casa Bagatti Valsecchi em Milão é a residência de dois ricos colecionadores de arte do final dos oitocentos que procuraram se inspirar do Renascimento italiano para construir e mobiliar seu palácio, onde desenvolveriam o projeto de viver como no século XVI (com as devidas alterações e atualizações em relação ao conforto, higiene e vida social). Pinturas e objetos de arte decorativa foram, portanto, adquiridas para se tornarem parte imprescindível deste projeto, junto com todas as decorações que os irmãos Bagatti Valsecchi comissionaram aos artesãos especializados capazes de reproduzir nos novos artefatos os estilos e as formas do Renascimento. Neste contexto de gosto e de cultura, não apenas restrito à Itália, mas também compartilhado internacionalmente, ainda que mudassem os períodos históricos e artísticos de referência e inspiração, (basta pensar na casa Cerralbo em Madrid, na residência Nissim de Camondo em Paris, para citar apenas alguns exemplos) cada elemento representava uma parte na reconstrução doméstica do imaginário passado ao qual se queria fazer referência (Renascimento, Barroco, os setecentos na França).

O caso das tapeçarias representa um paradigma: eram comissionados e por vezes desenhadas pelos próprios Bagatti Valsecchi porque, embora feitos em homenagem aos motivos decorativos mais difundidos entre os séculos XVI e XVII, portavam sua assinatura e, portanto, uma referência à família. Assim, nos ricos veludos e nas sedas que cobriam as paredes do palácio milanês, constavam as iniciais dos nomes dos dois irmãos colecionadores ou os elementos do brasão familiar. Quando a casa se tornou um museu, na metade dos anos noventa do século passado, foi escolhido como critério interpretativo conservar e comunicar a complexidade do projeto que buscava reinventar o passado para glorificar, através da casa e da coleção, uma nobreza de recente aquisição (o mesmo vale para Cerralbo e Nissim de Camondo); portanto, uma história certamente pessoal (de dois irmãos milaneses), mas também exemplo da cultura e da paixão colecionista da classe alta internacional do final do século XIX. As tapeçarias, apesar de serem aparentemente elementos pouco eloquentes, jogaram, como vimos, um papel importante que foi salvaguardado na restituição museal por importantes intervenções de

O Olana State Historic Site apresenta arquitetura, decorações e objetos que englobam aspectos do Ocidente e do Oriente.

restauro e consolidação; aqueles tecidos particularmente deteriorados puderam ser desmontados, conservados em depósito e substituídos por outros modernos com motivos genericamente renascentistas.

Caso diverso, porque é diversa a interpretação dada ao museu-casa, é a vila de Giacomo Puccini na Toscana, a Torre do Lago, casa onde o grande compositor viveu e foi sepultado. No ambiente desta casa de férias, típica da burguesia italiana entre os séculos XIX e XX, não se quis contar sobre o prazer de viver ali, nem sobre os móveis ou decorações preferidos por Puccini ou aqueles na moda; quis-se criar um verdadeiro e característico "santuário" à memória do gênio, do homem ilustre. Um lugar no qual o visitador percorre os sucessos e as fases da carreira artística do maestro.

Em tal contexto, o mobiliário, os acessórios e – para continuar com o exemplo precedente – as tapeçarias não possuem um papel estratégico na narração e, portanto, podem ser substituídos se forem danificados pelo tempo e uso, sem comprometer a interpretação museológica. O que se pretende mostrar e valorizar na casa de Giacomo Puccini são as raridades do compositor ao invés das escolhas do homem.

Gostaria de apresentar, ainda, dois casos nos quais as tapeçarias constituem um bom exemplo de como as escolhas de restauro dependem da história que a casa pretende narrar: o primeiro caso é o Olana State Historic Site, a casa com estúdio anexo do pintor Frederic Edwin Church, localizada a 209 quilômetros da cidade de Nova Iorque.[6]

A residência representa perfeitamente a tipologia da casa de artista: erguida nos anos 90 do século XIX, a vila foi projetada por Church – o artista que criou a imagem da epopeia americana, do mito da "fronteira" e das grandes pradarias – após uma viagem de vinte meses na Europa e no Oriente Médio. Na casa, o artista resume e repropõe em uma síntese as decorações vistas, a arquitetura visitada, os objetos colecionados durante a visita, o que foi definido por um cronista como "Persian adopted to the Occident". Cada ambiente, nos quais o mobiliário funcional da American Aesthetic Movement se mistura com importantes peças exóticas ou dá lugar a coleções de mestres do passado, foi concebido em cada detalhe como uma composição; nestas, cores, objetos, espaços internos e externos (a paisagem envolvendo a vila foi importante como parte do projeto) restituíam a imagem estética do pintor. Na sala de jantar, por exemplo, cujas paredes eram coberta de pinturas antigas, "everything was toned down to four hundred years back" – como escreveu Church – para fazer corresponder o ambiente à ideia de galeria de família num medievo imaginativo.

Na musealização desse projeto, no qual vida e atividade artística se entrelaçam, a tapeçaria – e, em geral, o tecidos de decoração –, suas cores e sua suntuosa riqueza, em uma elaborada mistura entre Oriente e Ocidente, são revestidas de um papel importante para restituir a identidade do lugar: a casa onde o artista deu forma tridimensional a sua poética pictórica.

6.Para uma análise aprofundada da habitação e seu valor documental, ver ZUKOWSKI, K. *Creating art and Artists: late nineteenth-century American Artists' Studios*, dissertação de mestrado, Faculdade de História da Arte, City University of New York, 1999.

Como foi sublinhado, Church seguramente planejou a escolha das cores e dos tons das tapeçarias e dos tecidos em harmonia com as decorações orientais e com as tintas das paredes; portanto, é determinante que esses tecidos, que perderam suas cores e consistência originais ao longo do tempo, sejam restaurados em total sintonia com as cores das paredes e de outras decorações pictóricas, de modo a recriar o esquema de cores que foi a "marca" da criação de Church. Isso significa prestar atenção em como intervir não apenas em cada objeto, mas também sobre o conjunto patrimonial que compõe a casa, respeitando e valorizando sua identidade histórica e narrativa através da restauração.

Passando à Inglaterra, o English Heritage fez uma escolha diametralmente oposta em algumas de suas propriedades: se passou da conservação à substituição ou à replica em coerência com a história que se pretende narrar através de cada residência.

Em certos casos, optou-se por uma total reconstrução dos aparatos têxteis, privilegiando para essas casas a restituição do aspecto opulento e da riqueza decorativa originária, instrumento idôneo que comunica certa narrativa histórica (familiar, de época, econômica).

Escolha diversa foi feita para Brodsworth Hall, uma residência vitoriana adquirida em 1990 pelo English Heritage.[7] Após um debate intenso, decidiu-se enfatizar para os visitantes não tanto a qualidade da residência como museu de artes decorativas do período vitoriano – escolha esta que demandou uma restauração suplementar para trazer de volta seu esplendor original –, porém foi privilegiada uma leitura ligada à história social. Foi acentuado o papel exemplar da casa para contar o declínio no tempo de uma família de proprietários de terra: na verdade, a residência foi construída para hospedar, além da família, trinta empregados e quando foi comprada pelo English Heritage lá vivia a última descendente e seu mordomo.

7.BRYANT, J. "An Englishman's home is his castle". In: PAVONI, R. (editor), *Historic house museums speak to the public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history.* Gênova, Anais da Conferência Anual DEMHIST 2000, Bergamo, 2001, p. 29-33.

Dessa ideia nasceu também o critério de conservação dos aparatos decorativos: manter a casa e todo seu patrimônio como foram encontrados em 1990, incluindo as cortinas e as tapeçarias. Isto implicou em intervenções paradoxalmente bastante exigentes para manter no local preciso tecidos rasgados e danificados – que até então tinham sido

destinados a não serem vistos em espaços desabitados e não eram mais mantidos em ordem por falta de dinheiro – e comportou instrumentos didáticos bastante claros para explicar ao público, atônito e curioso frente a este estado de degrado, o pensamento por trás da escolha.

Reconstrução ou conservação podem, então, ser duas estratégias diferentes para um mesmo projeto: narrar a identidade da casa e exaltar o seu potencial narrativo. Obviamente, como sublinhado anteriormente, ambas as estratégias, que giram em torno do conceito de autenticidade do patrimônio histórico e artístico do museu-casa, são eficazes quando aquele aparece particularmente eloquente, quando, portanto, nos encontramos em contextos que historicamente atribuíram grande importância também à aparência através da casa.

"Passando à Inglaterra, o English Heritage fez uma escolha diametralmente oposta em algumas de suas propriedades: passou da conservação à substituição ou à réplica, em coerência com a história que pretende narrar através de cada residência."

Nos últimos anos, o DEMHIST contou com uma adesão numericamente importante e a participação nos trabalhos de colegas e profissionais norte-americanos, sul-americanos e australianos; isso levou o comitê a ampliar a visão e a definição da compreensão de museu-casa, acolhendo experiências que trabalham e administram casas intimamente ligadas a pessoas (não necessariamente "personalidades") e à comunidade local, em realidades sociais e culturais que não buscam tanto no aparato artístico e decorativo a justificativa da existência do museu, mas no sentido de pertencimento que o local gera. Lidou-se com a reflexão sobre um modo diverso de entender o valor de autenticidade no contexto do museu-casa: autenticidade que não se refere exclusivamente ao patrimônio material exposto (os móveis originais das salas, a disposição original dos quartos), mas é prerrogativa também do patrimônio imaterial que está conservado e contado na casa (a vida que lá se passou, as pessoas que a frequentavam, a aura de quem lá residia). Portanto, nesta interpretação o valor de autenticidade move-se dos aspectos físicos do lugar (a casa, seus objetos, seu projeto) para a experiência dos visitantes no museu-casa; para ser autêntico, não são autênticos apenas os objetos, mas também os aspectos intangíveis da visita: entrar no jardim onde passeava Simon Bolívar (empatia), provar como se vivia na Pensilvânia do século XIX (simpatia). Pouco importa se os objetos vistos não foram criados expressamente por aquela

casa. Finalmente, "autenticidade" é um conceito negociável[8] e funcional e, no caso dos museus-casa, está estreitamente relacionado à interpretação dada a casa.

Assim, com essa consciência de novas perspectivas e diferentes visões, trabalhamos (particularmente, durante a assembleia anual do DEMHIST em Malta em setembro de 2006 e em Viena em agosto 2008 com a colaboração de Linda Young[9], Hetty Berens e Julius Bryant, respectivamente membros do conselho e vice-presidente) para aproximar o projeto de classificação das tipologias de museus-casa de uma gama ampliada de experiências dos membros do Comitê, assim resumidas[10]:

- Casa de pessoas ilustres (*Personality Houses*): escritores, artistas, músicos, políticos, heróis militares, etc.
- Casa de colecionadores (*Collection Houses*): casas onde agora estão dispostas coleções.
- Casas da beleza (*Houses of Beauty*): residências cuja razão primordial para a existência do museu é a casa como obra de arte.
- Casas dedicadas a eventos históricos (*Historic Event Houses*): casas que comemoram um evento que teve a casa como cenário.
- Casas desejadas por uma comunidade (*Local Society Houses*): casas transformadas em museus não por motivos históricos ou artísticos, mas porque a comunidade a considera como um instrumento propício para contar a sua própria identidade.
- Residências nobres (*Ancestral Homes*): casas de campo, vilas e palácios abertas ao público.
- Palácios reais e lugares de poder *(Power Houses*): abertas ao público, conservando ou não suas funções.
- Casas do clero (*Clergy Houses*): monastérios, abadias e outras residências eclesiásticas aberta ao público, com uso residencial atual ou passado.
- Casas de caráter etno-antropológico (*Humble Homes*): documentos de um mundo e de uma sociedade desaparecida, como as casas rurais da sociedade pré-industrial.

Como fui encarregada – como idealizadora do projeto e coordenadora da primeira fase – de subdividir as fichas de inventário recebidas nas diferentes tipologias acima apontadas, tive ocasião de rever e reelaborar as características de algumas daquelas categorias.

Antes de tudo, é oportuno evidenciar que para alguns museus-casas a fronteira entre uma tipologia e outra é quase imperceptível; estou pensando,

---

8. Para uma reflexão sobre o conceito de autenticidade em relação a estratégias de educação em museus e uma bibliografia comentada sobre o tema, ver o artigo de WILKS, Caroline; KELLY, Catherine. "Fact, fiction and nostalgia: an assessment of heritage interpretation at living museums". In: *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 3, 2008, p.128-140.

9. YOUNG, L. "Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum". In: *Museum, Management and Curatorship*, 2007.

10. As tipologias e suas definições foram oficialmente redigidas em inglês; durante a Conferência em Bogotá nasceu a necessidade de fornecer a tradução para as outras duas línguas oficiais do ICOM, francês e espanhol. Na verdade, a interpretação de algumas tipologias pode não ser clara em um contexto não anglófono.

Foto: Ibram/Sylvana Lobo

Museu Regional Casa Dos Ottoni, na cidade do Serro (MG). Seu acervo composto de móveis antigos, pinturas, fotografias e objetos do cotidiano ajuda a criar a ambientação da residência onde viveram os irmãos Teófilo Ottoni e Christiano Benedito Ottoni.

especialmente, nos casos fronteiriços entre *Local Society Houses* e *Historic Event Houses* (no significado indicado por Linda Young que discutirei abaixo) ou *Ancestral Homes* ou *Houses of Beauty.*

Analisando a primeira tipologia, podemos dizer que o campo se alarga para incluir a ideia da casa do "genius loci", do personagem capaz de encarnar localmente (mas também em nível nacional) os valores e qualidades nos quais a comunidade se reconhece e, através do qual, se apresenta sobre um palco cênico mais vasto (também internacionalmente).

Em relação à segunda tipologia (casa de colecionadores), tenho certa perplexidade em agrupar no mesmo âmbito casas desejadas, idealizadas e mobiliadas pelos colecionadores e, portanto, documentos do gosto indissociável do colecionar e do habitar, e casas usadas para abrigar coleções que não têm coerência com o lugar e que, portanto, não formam um conjunto único e não repetível; desse modo, por tais razões, necessitam

de interpretações museológicas diferentes, porque frequentemente as casas se tornam simples "locais". Propus, então, mudar o âmbito desta tipologia de "Collection House" (Casas de Coleções) para "Collector Houses" (Casas de Colecionadores).

Quanto ao quarto grupo, estou de acordo com Linda Young que afirmou no artigo acima citado que por evento histórico não se deve entender apenas (em relação aos museus-casa) o fato excepcional (uma batalha, a assinatura de um acordo, etc.), mas também as mudanças vividas pela sociedade através do tempo. Esta concepção alargada, formulada a partir dos anos 70 do século passado, assistiu à redescoberta das casas dos operários e da classe média como instrumentos originais para falar sobre as mudanças e a qualidade da vida cotidiana e doméstica da classe trabalhadora durante uma época considerada fortemente representativa desta realidade social, ou seja, a segunda metade do século XIX.

Em relação às "casas desejadas pela comunidade", um exemplo que pode clarificar a intenção da definição é o caso dos museus suíços (por mim publicados nas atas da conferência do DEMHIST realizada em Amsterdã em 2002). Das 42 fichas de inventário compiladas pelos colegas suíços emerge a constatação que a maior parte dos museus-casa históricos é representada por castelos e residências construídos em localidades atraentes, completamente privados dos adornos originais – móveis e imóveis – e, frequentemente, da mesma distribuição habitacional; são, porém, residências dotadas de um forte impacto comunicativo, capazes de tornarem-se porta-vozes da nobreza (verdadeira ou presumida), da riqueza e das raízes culturais do território e, portanto, da comunidade que hoje o habita. Esta tipologia de museu-casa também responde muito bem à recomendação expressa em 2007 pela American National Trust for Historic Preservation em parceria com a American Association for State and Local History, a American Architetural Foundation e a American Association of Museums em relação à sustentabilidade e criatividade: de fato, o documento enfatiza que a sustentabilidade do lugar e da residência de interesse histórico tem início no envolvimento da comunidade local e na consequente capacidade do museu de responder adequadamente aos pedidos de serviços e programas que recebe; afirma, ainda, que é muito

> *"Das 42 fichas de inventário compiladas pelos colegas suíços emerge a constatação que a maior parte dos museus-casa históricos é representada por castelos e residências construídos em localidades atraentes, completamente privados dos adornos originais (...)."*

mais produtivo e útil (em termos de sustentabilidade também) aderir às necessidades da comunidade local ao invés das exigências dos negócios turísticos.[11]

11. Kykuit findings and recommendations on creativity and sustainability, download disponível no sítio www.demhist.icom.museum

A última tipologia, *Humble Homes*, requererá uma melhor definição, pois esse título apareceu com conotações negativas durante a conferência anual de Bogotá; na ocasião, foi feita a observação que o nome não evidencia o objetivo de valorizar a qualidade do lugar ligado à memória histórica de uma comunidade e que não é capaz de veicular valores e problemas de uma sociedade pré-industrial (o que é comum na Europa com esta tipologia de museu-casa que chamarei de "casa com vocação etno-antropológica"), ao invés disso, classifica a habitação como de pouco valor.[12]

12. Humble significa humilde em inglês (nota do editor).

Trabalhando para subdividir, nas tipologias acima detalhadas, as cerca de 150 fichas de inventário recebidas, achei necessário ampliar a gama para enfatizar as especificidades das casas descritas. Acrescentei, então, duas tipologias, uma chamada *Period Rooms* e outra denominada *Houses for Museus*. A primeira identifica aqueles locais nos quais cada ambiente da residência é dedicado a representar, junto com os móveis e as decorações fixas, um estilo ou um período diferente da história. Esta estratégia é empregada como simplificação museográfica a fim de tornar mais fácil e compreensível o percurso do visitante através do suceder das épocas. A segunda tipologia refere-se às residências que perderam, totalmente ou quase, o próprio mobiliário, as decorações e a estrutura habitacional, tornando-se espaços sugestivos para hospedar museus e coleções diversas e estranhas a sua história.

O resultado do trabalho nos permite avaliar as tipologias mais difundidas entre os 150 museus que participaram do projeto e que, portanto, aderiram desde o início à finalidade do Comitê DEMHIST e se reconheceram na dimensão museológica de "casa". Dos dados emerge a interessante constatação que a tipologia mais disseminada é aquela que defini como "Houses for Museums", ou seja, os locais que perderam a qualidade habitacional e se tornaram sedes prestigiosas para exposições diversas. É possível discutir se esses lugares devem ainda ser definidos

como museu-casa apenas por terem sido residências, mais ou menos opulentes; porém, é interessante refletir sobre a vontade de se apresentar com o atributo de *casa*, mesmo quando parece injustificado ressaltar o valor ligado a esse atributo: valor em termos de qualidade de comunicação, de capacidade de solidificar memória e história compartilhadas, de potencial de atrair o público.

De qualquer modo, gostaria de novamente sublinhar que esse projeto não tem como objetivo a criação de estruturas rígidas, gaiolas fechadas nas quais se faz entrar à força museus que não se reconhecem nas tipologias individualizadas. Assim, outros reagrupamentos podem ser acrescentados, consolidando o empenho de encontrar uma síntese eficaz que permita aos profissionais trabalhar em rede. Esse foi um dos objetivos colocados ao grupo de trabalho constituído no interior do DEMHIST ao final dos trabalhos no encontro de Bogotá, composto de representantes do ICOM-LAC, visando verificar as tipologias elencadas da realidade existente na América Latina. Isso exigirá, certamente, também uma revisão da ficha de inventário utilizada, pois será necessário ampliar o esquema de perguntas, acrescentar outros campos descritivos e evidenciar novos parâmetros interpretativos.

O próximo passo do projeto será convidar colegas que participaram a pensar sobre a tipologia na qual foi inserido o seu museu-casa, com um duplo objetivo: corrigir erros de avaliação dos dados reportados na ficha e no sítio web (quando existem) e, sobretudo, empurrar os profissionais a interrogarem-se sobre e confrontarem-se com a interpretação do próprio museu; a refletir sobre a necessidade de trabalhar sobre a identidade que se deseja narrar, sua peculiaridade e a unicidade do próprio museu-casa, de modo a tornar eficaz a comunicação com o público e capaz de instaurar colaborações profícuas entre museus análogos.

A meu ver, uma vez adquirida conscientemente a prática de planejar a interpretação do museu-casa considerando a sua peculiaridade (histórica, arquitetônica, antropológica, etc.), isto é, sobre sua tipologia (argumento deste artigo), se possa, finalmente, concentrar o trabalho museológico sobre a investigação e a valorização dos instrumentos mais idôneos para comunicar a identidade da casa e sobre o aprofundamento daqueles elementos aptos a se tornarem peças-chaves de leituras diversificadas.

Em última instância, aquilo que o nosso comitê busca é criar a sensibilização, primeiramente entre os profissionais, de que para os museus-casas a diversificação é a arma vencedora para superar a crise ligada à sustentabilidade (econômica e estrutural) das residências, não para derrotar outros espaços culturais, mas para participar ativamente do relançamento de locais já historicamente reconhecidos e da criação de novos percursos territoriais. Em outros termos, a arma vencedora não é o achatamento na definição genérica de museu-casa, mas a interpretação e consequente adesão a critérios compartilhados de estruturas museais em todo o mundo. ■

Rosana Pavoni é graduada em história da arte pela Faculdade de Letras Modernas da Universidade Estatal de Milão. É presidente do Comitê Internacional de Museus e Casas Históricas - DEMHIST.

MUSEALIZAÇÃO E REQUALIFICAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO EM BELÉM DO PARÁ

ROSANGELA MARQUES DE BRITTO
LUIZ C. BORGES

1. Propósito e objeto

O espaço urbano pode ser lido a partir de uma multiplicidade de perspectivas analíticas, mediante as quais visam-se compreender a cidade e seus movimentos. Neste trabalho, enfocamos o espaço urbano "como um espaço (...) de produção, disputa e circulação de sentidos" (MARIANI, s.d., p. 17), cuja opacidade interposta entre o sujeito e a cidade faz com que o movimento dos sentidos seja, frequentemente, imperceptível. Desse modo, a cidade e seu espaço podem ser entendidos como um projeto em movimento sobre o qual incidem os movimentos do sujeito e do sentido (ORLANDI, s.d.), dando margens para um jogo de confluências de redes de sentido no discurso/percurso urbano.

A cidade e sua gama de tessituras aparecem, por um lado, como uma organização que busca disciplinar os movimentos do sujeito e do sentido; por outro, vemos que essa estrutura organizada comporta, em

sua constitutividade, o espaço do conflito e da disputa pelos sentidos em diferentes esferas sociais (poder público, movimentos sociais, organizados ou não, indivíduos), o que certamente produz efeitos sobre os modos como a cidade faz sentido no e para o sujeito, isto é, na forma como a cidade fala e é falada em e por cada sujeito urbano (LAGAZZI-RODRIGUES, 1999; MARIANI, s.d.; ORLANDI, s.d.:; PFEIFFER, 1997).

A dialética do simbólico e do imaginário que compõe a cidade deixa a descoberto que organização e desorganização, ordem (ordenamento) e desordem (ruptura /resistência ao ordenamento), percurso disciplinado (ruas, calçadas, trilhas: caminhos previamente estipulados) e percurso aleatório são traços complementares na e da dinâmica urbana, sendo, portanto, constitutivos do modo de ser da cidade. Por seu turno, nesse contínuo jogo de reprodução e ruptura, permite-se a emergência de novos processos de significação que afetam tanto a ordem discursiva da urbe, quanto da organização social (ORLANDI, s.d.).

“(...) patrimônio cultural, entendido como um lugar de memória (...) é visto como um lócus específico de produção e de ordenação de sentidos.”

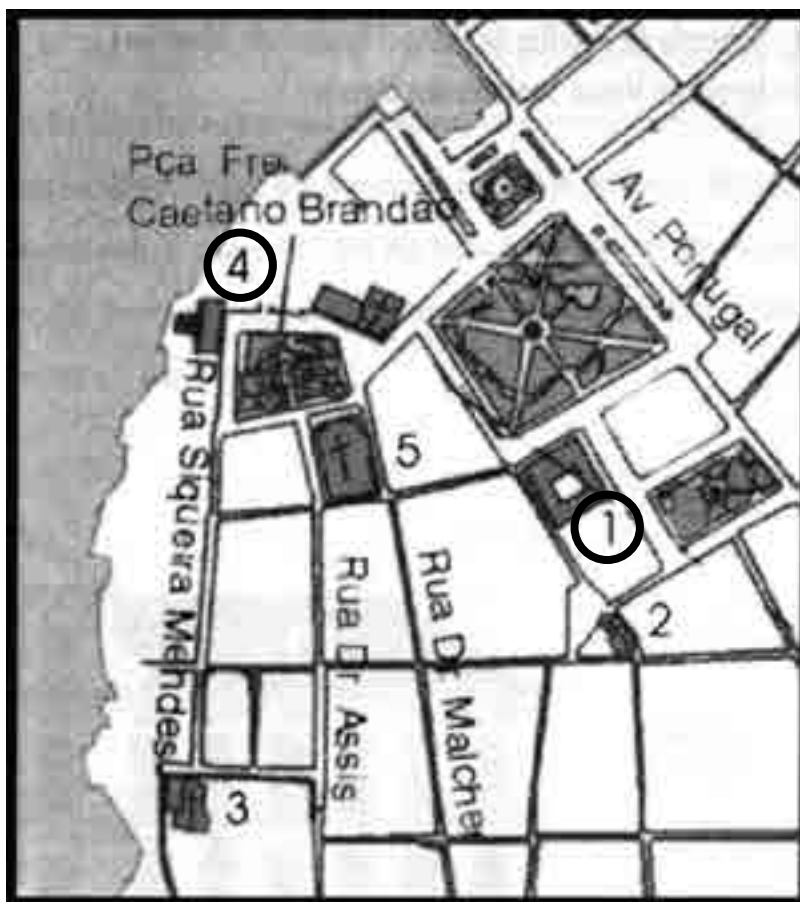
Vistas por esse ângulo, a urbanização e a musealização configuram-se como formas de organizar as falas da e sobre a cidade, ordenando seus significados e, por essa característica, devem ser compreendidas como uma forma administrada de cristalizar (ou silenciar) a materialidade histórico-simbólica da cidade. Esse procedimento produz um discurso de cunho homogeneizante que, em geral, reflete e refrata o fato da cidade ser um campo de disputas e de conflitos. A esse processo podemos chamar de domesticação ou disciplinarização dos sentidos, e cujo fim é sobrepor ao ir-significando do processo histórico e simbólico, o já-significado da cidade “museografada” ou musealizada.

Esses são, enfim, alguns parâmetros teórico-analíticos que nos orientam a interpretar o discurso urbano (da cidade, na cidade e sobre a cidade) e, em vista dos quais, nosso propósito é apresentar o núcleo musealizado do Largo da Sé e do Largo do Palácio de Belém do Pará (figura 1). Os eventos que levaram à decisão de requalificar e musealizar esse espaço urbano remetem ao período de sócio-histórico e político-administrativo que vai de 1994 a 2008, em que a cidade de Belém encontra uma conjuntura favorável a esse tipo de planejamento. Por outro lado, ligam-se também à concepção dessa área enquanto um espaço privilegiado de significações, esta por sua vez relacionada à política de memória no que concerne à preservação do museu-monumento histórico.

Neste sentido, esse patrimônio cultural, entendido como um lugar de memória (NORA, 1993), é visto como um lócus específico de produção e de ordenação de sentidos. Trataremos aqui de dois projetos sociotécnicos:

Foto: SECULT 2006

FIGURA 1.
Largo Da Sé e Largo Do Palácio, em Belém do Pará. Considerado um lugar de memória, esse espaço urbano foi requalificado e musealizado entre 1994 e 2008.

Foto: SSECULT/UNAMA, 2000

No mapa, o Largo da Sé e o Largo do Palácio correspondem às áreas indicadas pelos números quatro e um, respectivamente.

a restauração do Palácio Antônio Lemos e sua musealização, como Museu de Arte de Belém, realizado pela prefeitura de Belém em 1994; e o projeto Feliz Lusitânia sob a responsabilidade da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, iniciado em 1998. Desse modo, entendemos que este território urbano requalificado, composto por monumentos históricos do bairro da Cidade Velha que foram restaurados e musealizados, resultou de uma intervenção no imaginário discursivo da cidade, ao mobilizar e reinterpretar elementos da tradição e do imaginário belenenses. Ressalte-se que a área onde se localiza o Feliz Lusitânia é reconhecida como núcleo urbano fundador de Belém, uma cidade de colonização portuguesa, fundada em 12 de janeiro de 1616 pelo navegador português Francisco Caldeira Castelo Branco e que, atualmente, conta com uma população de 1.437.600 habitantes[1] (BRITTO, 2009; MIRANDA, 2006; PARÁ, 2006).

1.A partir do Forte do Presépio, mandado erigir pelo fundador, desenvolveu-se um núcleo urbano inicialmente batizado de Feliz Lusitânia, rebatizado em seguida de Santa Maria do Grão Pará, depois de Santa Maria de Belém do Grão Pará e, finalmente, de Belém.

Foto: Rosângela Britto

FIGURA 2.
O Largo do Palácio é um dos importantes espaços urbano-simbólicos da capital paraense. Na foto, dois componentes de sua paisagem: o Museu Histórico e, ao fundo, o Museu de Arte de Belém.

Os dois espaços urbano-simbólicos (figura 2 e 3), juntamente com seus projetos sociotécnicos, remetem-nos a uma conjuntura sócio-histórica da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro e seus reflexos nas ações de preservação do patrimônio histórico-arquitetônico do núcleo fundador da cidade de Belém, bem como às ações dos agentes públicos na musealização do patrimônio histórico situado no bairro da Cidade Velha.[2] O Forte do Presépio, composto por seus espaços museológicos, encontra-se delimitado pelo Largo do Palácio, tombado em 1942, e pelo Largo da Sé, patrimônio cultural nacional desde 1964.

2.No Pará, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) tombou 26 bens, dos quais 23 são da grande Belém.

2. O intercampo de análise

Ao refletir sobre a cidade de Belém, entendendo-a como um organismo complexo, buscamos perceber o espaço ou a forma arquitetônica da cidade e do patrimônio histórico-arquitetônico como um espaço sociocultural que se presentifica na relação entre o corpo do indivíduo, o corpo da cidade e entre o corpo do museu, ou o corpo patrimonial. O conjunto destes elementos é deslocado na produção de sentidos, formando um só campo: corpo sócio-histórico e seus espaços de significações. Este, por sua vez, é fundante da paisagem cultural, o que justifica nos referirmos

Foto: João Ramid

FIGURA 3.
Vista aérea do Feliz Lusitânia, localizado na área reconhecida como núcleo urbano fundador de Belém.

ao discurso urbano, entendendo discurso como os efeitos de sentido que são produzidos entre locutores. Se o discurso se faz a partir dos efeitos de sentido, então o espaço urbano deve ser tomado como um texto que propicia o gesto de leitura e de interpretação.

Assim, procuramos entender a historicidade do processo e do produto dessa musealização. Para isso, partimos da assunção de que são os "fatos que reclamam sentidos, [e] cuja materialidade não é apreendida em si, mas no discurso" (ORLANDI, 2004, p. 33). Em síntese, ao tratarmos da invenção do núcleo museológico, a propósito do Forte do Presépio e entorno museológico, reportamo-nos a duas ordens discursivas: 1) os discursos sobre a preservação do patrimônio cultural; 2) os discursos de preservação do patrimônio cultural. Na primeira, concentram-se os discursos de preservação produzidos pelas agências de preservação do patrimônio nas instâncias federal, estadual e municipal. Na segunda, encontram-se os enunciados que a sociedade local produz sobre um dado "lugar de memória" (NORA, 1993). Associamos a noção histórico-patrimonial, enquanto lugar de memória, à noção discursiva de lugar ou sítio de significância, para tratar da constituição de um lócus que, uma vez inscrito na história, fala e faz-nos falar dele de uma dada maneira.

Nesta acepção, o emprego do termo patrimônio, ou monumento histórico remete-nos aos estudos de Françoise Choay (2006a e 2006b), para quem a expressão aparece em 1790, no contexto da Revolução Francesa, momento histórico em que foi elaborado o conceito de patrimônio, bem como alguns de seus instrumentos de preservação. O termo, contudo, só foi instituído oficialmente com a criação do cargo de Inspetor de Monumentos Históricos da França, em 1830. Devemos também considerar esse período como um marco importante no estabelecimento e na regulamentação do patrimônio público nos demais países.

"No que tange à memória discursiva da cidade, entendemos que os espaços musealizados ou requalificados incidem como ordenação dessa memória, afetando-a, transgredindo-a, procurando discipliná-la através de uma correlação orientada entre 'lugar' e 'rememoração'".

Choay refere-se ainda à metamorfose sofrida pelo culto ao patrimônio, ocorrida na década de 1960, quando se amplia a noção de patrimônio, para além do patrimônio histórico, com vistas a abarcar os tecidos urbanos, a arquitetura industrial e a arquitetura vernacular. Também é neste momento que se associa este termo ao papel da indústria cultural, que altera os princípios adotados na valorização do patrimônio urbano. A autora destaca, no urbanismo, o predomínio da ideologia da tábula rasa que preconizava a destruição da antiga malha dos velhos bairros de Paris, substituindo-os por arranha-céus padronizados, conservando apenas alguns monumentos. Esta concepção da tábula rasa, sustentada pelos integrantes do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), influenciou a elaboração dos princípios de conservação dos monumentos representativos do passado, sob a vertente de um novo urbanismo, tal qual aparece na Carta de Atenas (1933), tendo influenciado igualmente as políticas de preservação do patrimônio urbano nas cidades contemporâneas brasileiras.

Ao nos apoiarmos nos eixos "lugar de memória" – para nos referirmos a alguns locais, topográficos ou não, voltados à preservação da memória – , e "lugar de significação" – para ressaltarmos as posições enunciativas cujos efeitos de sentido encontram-se inscritos nos signos e na história – estamos justamente preocupados em destacar a discursividade urbana. O que interliga esses dois conceitos é o fato de que o fazer sentido e, portanto, o interpretável depende do processo histórico-social e da posição enunciativa ocupada pelo sujeito urbano. Essa aproximação possibilitou o entrecruzamento de temas, questões e procedimentos

relativos ao patrimônio cultural e ao museu. A análise do patrimônio histórico mostrou-o como elemento produtor de efeitos de sentido, pois o mesmo funciona como espaço discursivo em que o signo cultural (seja por meio oral, escrito e visual) está relacionado ao espaço-tempo e à memória. Isso permite (retro)alimentar as atribuições de valores dos diversos agentes relacionados à preservação dos bens culturais. Ao considerarmos a interação linguagem-sociedade-patrimônio, este último foi compreendido como signo – uma materialidade histórico-simbólica que nos fala e na qual algo também fala –, manifestando-se nas relações das "coisas", das "ideias" e das "pessoas", ou mesmo do espaço/cenário, que é o edifício e o território em sua relação com o objeto ou bem cultural-coleção-patrimônio e, em última instância, na relação sujeito-público-sociedade.

Aqui, faz-se necessário diferenciar os termos *lugar* e *espaço*, aferidos pelo campo da arquitetura. O lugar é uma parte do espaço geográfico onde vivemos e interagimos como forma arquitetônica; é um ponto imaginário numa coordenada espacial percebida e definida por meio dos sentidos. O espaço arquitetônico é constituído pela forma arquitetônica que é percebida e sentida pelo indivíduo ao penetrar em uma edificação. Cada espaço arquitetônico tem seus próprios significados cultural, psicológico, emocional, político, filosófico, sociológico e econômico (ZEVI, 1978).

Essas categorias de tempo e espaço, segundo Andreas Huyssen (1994 e 2004), são fundamentais para as percepções historicamente enraizadas e ligadas entre si de maneiras complexas, e interligadas à intensidade dos discursos de memória. Assim, a arquitetura e os museus, como culturas de massa e como lócus de ordenação/disciplinarização, são objetos materiais e simbólicos fundamentais na negociação entre o sujeito e a sociedade com uma sensibilidade compensatória, representada pelos lugares de memória.

Segundo Heloisa Costa (2008), verifica-se, desde a segunda metade do século XX, a expansão da noção de patrimônio cultural. Essa expansão semântica e conceitual do termo patrimônio implica em questionar acerca de quais e quantos são os tipos de patrimônio; quais bens devem ser preservados e como e quando lhes atribuir valor patrimonial, ou a que valores devem ser atribuídos a um bem a fim de torná-lo patrimônio.

Gonçalves (2007) – que denominou este tipo de abordagem patrimonial de estudo semântico do termo patrimônio – reitera que os objetos materiais classificados como patrimônio cultural desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando-lhe a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço. O autor reporta-se a elementos que fazem a intermediação entre a construção de memórias e as identidades sociais. O museu e o patrimônio histórico assumem, dessa forma, a dimensão de uma representação imaginária do outro. Contudo, para que tal ocorra é necessário que agências e agentes intervenham para produzir e/ou reproduzir essa relação identitária determinada.

Nesse contexto, o museu também pode ser entendido como um espaço da memória, tomando a forma de um arquivo[3], quer seja como instituição ou como lugar (simbólico) da ordem. O museu apresenta-se como uma interpretação mediada ou afetada por olhares diversos, em que o objeto é tomado como testemunho de uma dada relação homem/realidade. Através da mobilização de seus múltiplos, os recursos de difusão, o espaço do museu apresenta-se "como um cenário em que se processa o fato museológico, em que o fato museológico se evidencia" (GUARNIERI, 1989, p. 60). O efeito de evidência do fato museológico resulta, pois, da ação de reprodutibilidade mediante a qual, discursivamente falando, ocorre um silenciamento da memória fluida, em favor de uma memória instituída.

3.Derrida (2001) observa que o termo *arquivo*, derivado de *arkhé*, refere-se simultaneamente a *começo* e a *comando*, conjugando um componente histórico (onde as coisas começam) e um componente da lei (onde os homens e os deuses comandam, onde se exerce a autoridade e se instaura a ordem social). *Arquivo*, enfim, é o lugar de onde emana a ordem (começo e lei).

Em síntese, sob esta ótica de constituição dos campos disciplinares que configuram nosso intercampo de investigação, o conceito de invenção comparece como um termo-chave para explicar a construção sócio-histórica do patrimônio cultural com base na atribuição de determinados valores (e não de outros), o que nos permite apontar o espaço museológico como um campo discursivo, sendo a musealização um produto cultural constituído por vários discursos que estão relacionados às memórias sociais. Desse modo, a função social e política do museu e do patrimônio histórico atuam como campo de reflexão, de cognição e de ordenamento, em mediação com a sociedade, em prol de um futuro administrado da memória.

Também utilizamos o conceito hobsbawniano de invenção [de tradição] (ver HOBSBAWN; RANGER, 1997) para sustentar que todo fato representado na conjuntura social pode ser considerado como construção ou intervenção, por parte dos aparatos de controle e direcionamento, na memória fluida da sociedade, com vista à institucionalização de uma memória imaginária ou (supra)identitária. Trata-se de um processo constituído por um conjunto de práticas reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, cujo objetivo é garantir a reprodução de um passado histórico apropriado.

Assim, consideramos como invenção de patrimônio urbano a intervenção e a musealização do complexo formado pelo Forte do Presépio e seu entorno, enquanto paisagem urbana requalificada e ressignificada.

Trata-se de uma textualização possível, construída a partir do senso comum de alguns moradores da cidade e de usuários do Forte do Presépio e do Museu de Arte de Belém. Ou seja, restaura-se patrimônio histórico, requalifica-se e musealiza-se a orla urbana do bairro da Cidade Velha, formando uma paisagem simbólica composta mediante uma pluralidade de olhares sociais. Essa nova paisagem urbana, sendo atravessada pelos discursos de preservação patrimonial (como parte do processo de ordenamento e fixação de sentidos) é continuamente reinterpretada pela memória social do espaço-lugar (memória fluida ou lugar da resistência).

A noção de cidade que utilizamos baseia-se também, ainda que parcialmente, em Argan (2005), que considera a materialidade arquitetônica da cidade como informação e educação, compreendida numa conjuntura do sistema cultural urbano. Igualmente importante para nossa concepção de cidade são os estudos de Orlandi (s.d.; 2001 e 2004), que pensa a cidade como fato simbólico, como espaço social público urbano, compreendido como "espaço material (político-simbólico) comum, sócio-histórico, com uma quantidade de sujeitos significantes vivendo dentro" (ORLANDI, 2001, p. 62).

A cidade, no entremeio da arquitetura, do urbanismo, da museologia e da discursividade, será sempre tessitura, trama de vivências cotidianas de seus cidadãos; é o continente das experiências e dos imaginários humanos. A cidade é também um registro, uma escrita do tecido urbano. As formas e tipologias arquitetônicas podem ser lidas e decifradas como um texto; apontam as passagens de seus viajantes e descobridores, contam sua história de ocupação e desenvolvimento, assim como o registro da vida social. Entendemos que a cidade e o espaço urbano como um texto, e a cultura do lugar; e a relação dos indivíduos no e com o espaço urbano, enquanto texto/discurso patrimonial, considerando a relação entre linguagem e sociedade, e entre o museu e o patrimônio histórico.

Para as cidades pós-industriais, imersas em um ambiente midiático contemporâneo, o grande desafio consiste em equilibrar as demandas do desenvolvimento quantitativo sem descurar do desenvolvimento qualitativo. Neste sentido, os projetos de revitalização dos centros antigos podem ser articulados à recuperação da competência de construir, buscando

"(...) dois tipos urbanos que se aplicam bem à cidade de Belém. De um lado, uma cidade-paranoica, com todos os seus problemas urbanos, de segurança e violência, e, de outro, simultaneamente, uma cidade-espetáculo, pela permanência da herança arquitetônica luso-brasileira e francesa, portanto híbrida, e os hábitos e costumes da tradição indígena".

Foto: João Ramid

FIGURA 4.
foto do Núcleo
Cultural Feliz Lusitânia
com a indicação das edificações
históricas e da rua Siqueira Mendes
(anterior rua do Norte, marcação "a").

preencher os vazios da malha urbana e, ao mesmo tempo, compreender o sentido das novas formas de ocupação urbana, procurando integrá-los aos núcleos já existentes de memória social e de convívio.

Relacionamos a preservação às ações integradas de memória política e de política de memória, associadas à ideia de preservação, relacionadas às interfaces coleção/bem cultural/patrimônio e público/indivíduo/sociedade, associadas às concepções de memória e política, configurando um processo de tomada de consciência acerca da importância de um bem patrimonial dotado de valor de efeito cultural e de força social (CHAGAS, 2003).

Neste ponto, chama-nos a atenção uma intercessão entre o saber-fazer do museólogo e aquele do arquiteto e do urbanista, uma vez que espelham a política de memória e a memória política adotada em relação à preservação do patrimônio histórico e urbanístico. Com relação à historicidade e à simbologia do lugar, ressaltamos as contribuições dos engenheiros militares luso-brasileiros na implantação da malha radiocêntrica que, partindo do Forte do Presépio, orienta o desenvolvimento do tecido urbano que segue um arruamento com orientação cardeal, e na introdução de perspectiva axial predominante na volumetria da forma urbana. A síntese da invenção do patrimônio urbano

de Belém no núcleo da "cidade" é apresentada na Figura 4, mediante a qual é possível aproximar a realidade urbana atual dos arruamentos que constam do plano urbanístico do período colonial.

Destacamos, da comparação das duas imagens, o vazio delimitado pela fachada das edificações e o jogo de volumetria e planejamento da paisagem constituída pelos vestígios de história e de memória que marcam o Largo da Sé. A Sé (A), posicionada em sua relação de simbiose com o Forte, confronta-se com a igreja de Santo Alexandre (B), o antigo colégio jesuítico e atual Museu de Arte Sacra. O conjunto, composto pela Sé e Santo Alexandre, valoriza o espaço urbano da praça, colocando-se numa relação dinâmica e cenográfica. À direita, no primeiro plano, a integração espacial proposta pelo jardim de esculturas Feliz Lusitânia – que se tornou possível graças à demolição de algumas edificações extemporâneas. O forte e o núcleo da cidade desdobram-se a partir do Portal do Aquartelamento e o registro de um muro que foi demolido.

As ações de restauração desse conjunto de monumentos históricos tombados pelo IPHAN (com uma área de 25.000 m²) levaram, como consequência, à requalificação urbana. O termo "requalificação" é empregado para indicar as áreas urbanas que, embora não necessariamente estivessem estagnadas, sofreram procedimentos de intervenção visando sua dinamização (GONDIM, 2007).

O Largo da Sé e suas edificações históricas, no período de 1998 a 2002 (inauguração do Museu de Arte Sacra, em 1998, e os demais existente no Largo da Sé, em 2002) foi objeto de requalificação urbana realizada pelo governo do estado, por meio da SECULT, com a denominação de Projeto Feliz Lusitânia. O projeto foi coordenado e executado pela SECULT ao longo de aproximadamente doze anos consecutivos de uma gestão governamental representada por dois governadores (Almir Gabriel e Simão Jatene, ambos do PSDB), portanto, inserido em um programa de governo que ordenou sua ação político-administrativa em secretarias especiais voltadas para as áreas de proteção, produção (ações de turismo) e promoção social (ações de educação e cultura). Estrategicamente, a gestão política investiu na criação e renovação de equipamentos urbanos, objetivando inserir o estado numa perspectiva de modernização e de desenvolvimento. É possível afirmar que o objetivo foi alcançado, considerando que foi dada uma maior visibilidade pública às edificações históricas restauradas e musealizadas, bem como um implemento da preservação e difusão do patrimônio cultural.

A arquitetura do Forte do Presépio e entorno, como monumento-documento, foi ampliada à condição de patrimônio cultural brasileiro a partir da constituição dos discursos aferidos pelos agentes públicos de preservação do patrimônio. Assim, se o lugar de memória, como monumento-documento, é sempre constituído pelos discursos de preservação, o conjunto da paisagem urbana constitui a textualização desse processo. Desse modo, através do planejamento e da intervenção urbanística e musealizante, a cidade fluida é sobreposta pela cidade disciplinada, una. Lembremos que o urbano, para Orlandi (s.d. e 2001), funciona como catalizador do social, daí a emergência ou estabelecimento dos lugares de memória, como parte da organização seletiva de um dado fragmento da memória urbana.

No que tange à memória discursiva da cidade, entendemos que os espaços musealizados ou requalificados incidem como ordenação dessa memória, afetando-a, transgredindo-a, procurando discipliná-la através de uma correlação orientada entre "lugar" e "rememoração". Esse procedimento de disciplinarização da memória urbana e da memória dos conflitos e sentidos em disputa, materializada nos processos de intervenção, não se restringe à urbanização, mas se reflete igualmente na tentativa de disciplinar o movimento corporal dos sujeitos urbanos, bem como a sua relação social e simbólica com a cidade.

Desse movimento e dessa dialética (poder público-agentes sociais) resulta uma tessitura da cidade em que o *uno* (o estabelecido, o organizado, o disciplinado, o que permanece) se entremeia ao *fluido* (o devir, o ir-significando, o que falha e escapa, o inacabado). E é nessa urdidura do uno e do fluido[4] que a cidade vai significando e sendo significada.

4. As noções de uno e fluido, aplicados à cidade, foram tomadas de Zoppi-Fontana, citada por Mariani (s.d., p. 19)

3. Os discursos sobre preservação do patrimônio cultural

Os discursos sobre a preservação do patrimônio cultural no Brasil remetem às origens da política de preservação do patrimônio histórico no Brasil, cujo marco inicial foi a criação, em 1936, do Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (SPHAN), o atual IPHAN. Esta política de preservação teve suas bases teóricas inspiradas inicialmente numa conjuntura dos ideais do movimento modernista brasileiro, que influenciou mais amplamente o contexto cultural brasileiro. Destacam-se, nas décadas de 1920 a 1930, as ações de preservação voltadas ao patrimônio histórico e às obras de arte. Dentre os intelectuais que lideraram o movimento brasileiro de preservação, tiveram participação marcante Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa, Mário de Andrade, Aloisio Magalhães, os quais atuaram como mediadores entre o Estado e a sociedade na elaboração de propostas patrimoniais (FONSECA, 2003, 2005).

Posteriormente, abrem-se as possibilidades para ampliar a política de preservação. Assim, estende-se a dimensão do termo bem patrimonial para bem cultural associado à memória social. A partir dos anos de 1980,

a proteção a bens de valor histórico e artístico torna-se questão politicamente relevante e merecedora de intervenção do Estado. Nos anos 1990, a partir da reformulação da política cultural, a ênfase desloca-se da concentração do poder de iniciativa do Estado, para a sociedade civil organizada, instada a participar da tarefa da política de preservação. Vale ressaltar que o ideário de preservação de bens culturais foi incorporado à Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216.

A institucionalização da política de preservação do patrimônio nacional reflete-se nos estados e municípios. Na década de 1970, são criadas as secretarias de cultura do estado do Pará e do município de Belém, assim como a legislação de preservação destas instituições culturais. A prática adotada pelo IPHAN e pelas instituições locais de preservação, relativa à preservação do patrimônio histórico da cidade e do estado, se espelhou na política brasileira voltada para o campo da preservação do patrimônio histórico e artístico. É importante frisar que graças a essas ações de preservação do patrimônio histórico realizadas no passado, é que na atualidade podemos renovar as interpretações e leituras dos ícones do patrimônio histórico nacional e local.

À política de tombamento do patrimônio histórico e à valorização do monumento histórico é que associamos os processos adotados de criação dos museus no bairro da Cidade Velha, e em outros bairros de Belém, e o que vem ocorrendo igualmente nas secretarias de cultura de outros municípios do estado do Pará. Deste período, destacamos a criação dos museus da SECULT, Museu do Estado do Pará (MEP), Museu da Imagem e do Som (MIS) e Museu de Arte de Belém (MABE), da prefeitura de Belém.

O patrimônio cultural pode ser entendido como gênero de discurso (GONÇALVES, 2002, 2007). Os polos discursivos do monumental e do cotidiano correspondem a usos diferentes da expressão patrimônio cultural. A narrativa do monumental, dominante nos anos 1930, dá maior relevância à valorização do passado, em que os monumentos e obras de arte materializam a tradição, como uma fonte segura de delineamento de uma identidade nacional. Nesse período, enfatiza-se a memória da nação. Já a narrativa do cotidiano, nos anos 1970, enfatiza o deslocamento do discurso do cotidiano de bens patrimoniais para o de bens culturais, em que o presente é valorizado em detrimento do passado. Nesta situação discursiva, as individualidades fornecem o ponto de partida para a narrativa patrimonial.

Em Belém, as ações sociotécnicas dos agentes públicos do município e do estado se voltam, no período de 1996 a 2004, ao patrimônio histórico e artístico, qual seja, ao discurso do monumental. De 2005 a 2008, as ações denotam haver maior equilíbrio entre os polos discursivos do cotidiano e do monumental. Nos anos de 1994 a 2003, percebemos uma reestruturação do campo patrimonial, principalmente em relação à Secretaria de Cultura do Estado, que se renova com a criação de uma nova estrutura de gerência patrimonial e artística, e com maior aplicação de recursos financeiros na restauração do patrimônio histórico e de seus equipamentos culturais, que continuam sendo mantidos e conservados.

Na atualidade, o funcionamento cotidiano do Centro Histórico de Belém, juntamente com a instalação do Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL), em 1994, possibilitou, nos últimos quatorzes anos de funcionamento, um incentivo à mudança no uso do bairro da Cidade Velha, além do residencial e comercial, para o uso das instituições públicas ligadas ao Poder Judiciário.

No campo do museu, a criação do Sistema Integrado de Museus (SIM/SECULT), em 1998, foi positiva, pelo balanço advindo dos relatórios de avaliação do período de 1998 a 2006. O planejamento traçado foi relativamente atingido, no que se propôs para a criação de reservas técnicas conjuntas para as coleções, a criação de novos museus, a informatização da informação das coleções e, principalmente, o investimento na capacitação de profissionais de museus. O período de 2006 a 2008, se iniciou, após dez anos de criação do SIM, com novos desafios advindos das demandas geradas pela realização dos Fóruns de Museus do Estado, cuja primeira edição se realizou em 2008 e cuja periodicidade será bianual.

4. O sujeito e o espaço sociourbano musealizado

À guisa de conclusão, desejamos focar as relações da sociedade com o seu patrimônio histórico musealizado e interpretar os processos das metamorfoses da memória social ou os efeitos de sentidos, que se transformaram pelas ressignificações e reapropriações sociais e simbólicas que o bem cultural sofre, quando reclassificado e/ou deslocado de seus usos e funções cotidianas para novos contextos institucionais e discursivos, mediante uma apropriação patrimonial ou museística.

Em 9 de novembro de 2006, foi criada a Associação Cidade Velha – Cidade Viva (CiVViva)[5] com objetivo de buscar melhorias para o bairro. Esta Associação, com aproximadamente 113 membros, dentre os quais encontram-se moradores, empresários estabelecidos e amigos do bairro da Cidade Velha, aponta a violência como um dos piores problemas do bairro, e vem mobilizando-se junto aos representantes dos poderes públicos, por suas ações reivindicatórias, via abaixo-assinados, ofícios e manifestos. Uma das mobilizações concerne à busca de financiamento para a recuperação dos imóveis tombados.

5. Disponível em: HTTP://civviva-cidadevelha-cidadeviva.blogspot.com. Acesso em: 12/8/2008

Outro aspecto que chama a atenção é o contraponto, verificado no título da associação, entre "Cidade Viva" e "Cidade Velha". Esse deslocamento discursivo reporta-nos a Orlandi, que enfatiza a cidade como "um espaço simbólico com sujeitos vivendo dentro" (ORLANDI, 2001, p. 21). A cidade, sendo compreendida como linguagem e historicidade, constitui-se pelo corpo dos sujeitos urbanos nos seus processos de significações e relações de sentidos que se estabelecem correlativamente à articulação do tempo, do espaço e do corpo. Para a autora, não há separação entre senso comum, lugar comum, singularidade e espaço público. Nesta perspectiva, lugar comum é o "lugar politicamente significado pela convivência social em seu vínculo; espaço que se significa pela produção da vida comum" (ORLANDI, 2001, p. 63), sendo que o que interessa é a natureza do espaço, que é urbano, ou seja, um espaço público social. Assim, para os membros do CiVViva, o núcleo da Cidade, a Feliz Lusitânia, está relacionado à memória coletiva destes, por isso é pulsante, porque o discurso destes sobre a cidade é continuamente ressignificado e reapropriado com base em seu cotidiano. O que os une são os projetos com fins de denúncia e reivindicação de uma nova ordem discursiva urbana para o bairro da Cidade Velha.

A invenção do patrimônio histórico musealizado, como espaço de significações e de produção de sentidos nos remetem às concepções de Garcia Canclini (2005)[6] acerca do papel da cultura em cidades que estão se reinventando. O autor cita dois tipos urbanos que se aplicam bem à cidade de Belém. De um lado, uma *cidade-paranoica*, com todos os seus problemas urbanos, de segurança e violência e, de outro e simultaneamente, uma *cidade-espetáculo*, pela permanência da herança arquitetônica luso-brasileira e francesa, portanto híbrida, e os hábitos e costumes da tradição indígena. À dialética *cidade-paranoica/cidade-espetáculo*, acrescentamos, no que tange a essa memória urbana complexa, a *cidade-una* e a *cidade-fluida*, a que se submete à planejamento ordenador e a que escapa, criando seus próprios lugares de significância.

Por fim, considerando as contradições dos grandes aglomerados urbanos em tempos de crise globalizada, vemos que a nova feição da cidade responde aos desafios da contemporaneidade. Essa nova

6. Usamos estas denominações guardando as diferenças de escalas propostas pelo autor, portanto as cidades- espetáculos são as cidades emblemáticas do processo de globalização, como Berlim, Barcelona e Nova Iorque. As cidades – paranoicas, são as urbes de temor e violência, que se destroem, e ainda assim continuam a ser destinos desejados pelos turistas, como Buenos Aires, Lima, Cidade do México e Rio de Janeiro, por exemplo.

conjuntura expressa-se nos modelos urbanísticos e arquitetônicos que dissimulam o fato de que a cidade funciona como um campo de forças e como práticas sociais. Por isso, definimos a cidade como lugar do conflito e do contínuo processo de significação. A cidade é uma heterogeneidade em permanente metamorfose.

"(...) definimos a cidade como lugar do conflito e do contínuo processo de significação. A cidade é uma heterogeneidade em permanente metamorfose".

Por outra parte, é especialmente nas cidades mais afetadas pela globalização e pelos valores da pós-modernidade que se verifica mais violentamente a paranoia de traçar e deslocar as fronteiras entre os concidadãos. Em consequência, verifica-se aí que "a arquitetura do medo e da intimidação espalha-se pelos espaços públicos das cidades, transformando-as sem cessar (...) em áreas extremamente vigiadas" (BAUMAN, 2009, p. 63). Em vista disso, à tendência ao isolamento e à segregação (isto é, mixofobia), cada vez mais estimulada e explorada pela indústria imobiliária e pelos projetos arquitetônicos e urbanísticos, é possível contrapor os espaços revitalizados, como o Feliz Lusitânia, que contribuem para chamar as pessoas a se reapropriarem dos espaços urbanos e, com isso, ajudam a fazer com que a mixofilia (tendência à mistura no espaço urbano) se sobreponha à mixofobia.[7]

Devemos, contudo, ser bastante cautelosos quanto às propriedades mixofílicas de áreas requalificadas, pois como observa Mendes (2010), os benefícios advindos desse tipo de intervenção frequentemente ficam circunscritos às áreas do projeto, não se capilarizando para áreas circunvizinhas. E obviamente por si só não é capaz de resolver o problema da violência urbana. ■

7. Os conceitos de mixofilia e mixofobia, para definir dois tipos de comportamento urbano, foram extraídos de Bauman (2009).

Rosangela Marques de Britto é arquiteta pela Universidade Federal do Pará e tem mestrado em Museologia.

Luiz C. Borges é professor do programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio da UniRio e do MAST.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5ª ed. Tradução de Píer Luige Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 2005. p. 280.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo e confiança na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

BRITTO, Rosangela M. de. *A invenção do patrimônio histórico musealizado no bairro da Cidade Velha de Belém do Para, 1994-2008*. Dissertação de mestrado. Centro de Ciências Humanas/ Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CHAGAS, Mario de Souza. "Memória política e política de memória". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003. p. 142-171.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3ª ed. São Paulo, Estação Liberdade, UNESP, 2006a.

——. Prefácio: "A propósito de culto e de monumentos". In: RIEGLS, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Tradução de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia, Ed. UCG, 2006b, p. 7-17.

COSTA, Heloisa F. G. "Atribuição de valor ao patrimônio material e imaterial: afinal, com qual patrimônio nos preocupamos?" In: Conferência um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material, 1, 2007, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2008. p. 119-129.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana.* Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2001.

FONSECA, Mario Cecília Londres. "Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural." In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003. p. 56-80.

——. *O Patrimônio em processo: trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil.* 2ªed. Rio de Janeiro, UFRJ, MINC/IPHAN, 2005.

GARCIA CANCLINI, Nestor. "O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis". In: SERRA, Mônica Allende (Org.). *Diversidade cultural e desenvolvimento urbano*. São Paulo, Iluminuras, 2005. p. 185-198.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; NASCIMENTO JUNIOR, José; CHAGAS, Mario (Orgs.). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.* Rio de Janeiro, Garamond, 2007. (Coleção museu, memória e cidadania).

GONDIM, Linda M. P. *O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade.* São Paulo, Annablume, 2007.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. "Cultura, Patrimônio, Preservação." In: ARANTES, Antonio Augusto et al. (Orgs.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural.* São Paulo, Brasiliense, Secretaria da Cultura, CONDEPHAAT, 1989. p. 59-78.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção da Tradição*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

HUYSSEN, Andreas. "Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa." Tradução de Valéria Lamego. In: *Cidade, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MINC*, Rio de Janeiro, nº 23, 1994, p. 35-55.

——. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.* Tradução de Sérgio Alcides. Seleção de Textos de Heloisa Buarque de Holanda. 2ª ed. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. "Deixar a cidade vir para a terra" – Discurso urbano em movimento. *RUA* – Nudecri/Unicamp, nº 5, 1999, p. 39-46.

MARIANI, Bethania. "Pontuando sentindos em trânsito." *Escritos* – Labeurb/Unicamp, n. 1, p. 17-23, s.d.

MENDES, Taís. "O lado sombrio de um bairro efervescente." *O Globo*, ano LXXXV, n. 28.041, 2ª ed., 2010, 9 de maio, p. 19.

MIRANDA, Cybelle Salvador. *Cidade Velha e Feliz Lusitânia. Cenários do patrimônio cultural em Belém.* Tese de doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas/Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

NORA, Pierre. "Entre Memória e História: a problemática dos lugares." Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, nº 10, 1993, p. 1-28.

ORLANDI, Eni P. "A desorganização cotidiana." *Escritos* – Labeurb/ Unicamp, nº 1, s.d., p. 2-10.

——. "A cidade como espaço político-simbólico: textualização e sentido público". In: *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 2ª ed. Campinas, Pontes, 2001, p. 185-214.

——. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico.* 4ª ed. Campinas, Pontes, 2004. p. 156

Pará – Secretaria Executiva de Cultura do Estado. *Feliz Lusitânia*. Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champangat. Belém, SECULT, 2006.

PFEIFFER, Claudia Castellanos. "Sentidos na cidade: clichê e sujeito urbano." *RUA* – Nudecri/Unicamp, nº 3, 1997, p. 37-57.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. São Paulo, Martins Fontes, 1978.

Foto: Juan Guerra, acervo do Museu da Língua Portuguesa

Saguão de entrada com duas cabines, "Eu sou muitos" e "Bernardo Soares". Ao centro da foto, reprodução do retrato de Pessoa por Almada Negreiros. A exposição tem seis cabines dedicadas a Pessoa e seus heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares. A cabine "Eu sou muitos" é dedicada a outras personalidades literárias criadas pelo poeta.

PLURAL PLURAL PLURAL COMO O UNIVERSO:

UMA EXPOSIÇÃO SOBRE A OBRA DE FERNANDO PESSOA

Inauguramos esta nova seção da Musas, "Literatura é coisa de museu" — na qual trataremos de temas relacionados à musealização da Literatura — com uma entrevista com o poeta e crítico, Carlos Felipe Moisés. Um dos maiores especialistas na obra de Fernando Pessoa, ele esteve à frente da curadoria da exposição sobre a obra do poeta português, inaugurada no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Participaram da entrevista Álvaro Marins, André Amud Botelho, Eneida Queiroz e Vitor Rocha.

Foto: Juan Guerra, acervo do Museu da Língua Portuguesa.

CARLOS FELIPE MOISÉS, poeta, professor e curador da exposição "Fernando Pessoa, plural como o universo", publicou nove livros de poesia, onze de crítica literária e cinco de literatura infantojuvenil, entre eles o *Conversa com Fernando Pessoa* (vencedor do Prêmio Henriqueta Lisboa, da FNLIJ, de 2008).

Musas: Como surgiu a ideia de fazer uma exposição sobre Fernando Pessoa? Partiu do senhor ou foi uma ideia que surgiu no âmbito do Museu da Língua Portuguesa?

Carlos Felipe Moisés: A ideia surgiu no Museu da Língua, em 2009, por iniciativa de Frederico Barbosa, então em sua direção. Conhecedor da minha familiaridade com o poeta, e de minha convicção, antiga, de que Fernando Pessoa será tão mais genial quanto maior for sua divulgação junto ao grande público, Fred Barbosa, amigo de longa data, e não por acaso também poeta, me propôs a curadoria da exposição, sabedor de que eu a aceitaria sem hesitar. A única restrição que fiz foi que só aceitaria se pudesse dividir a responsabilidade com mais alguém, não por receio de assumi-la sozinho, mas pela certeza de que duas visões diferentes, mas afinadas, dariam conta do recado melhor do que uma só. Restrição aceita, a escolha recaiu sobre Richard Zenith, pela competência que tem demonstrado em suas incursões no universo pessoano, como crítico e como editor, e pela conveniência de seu acesso, no caso, imprescindível, ao espólio do poeta (que até hoje, frise-se, ainda contém segredos por revelar). Isso nos obrigou a trabalhar à distância, eu em São Paulo, ele em Lisboa, mas com os recursos de que dispomos hoje, e graças em boa parte à parceria com a Fundação Roberto Marinho, em nenhum momento a distância chegou a ser obstáculo.

M: Sabe dizer qual foi o critério que definiu a escolha de Fernando Pessoa como o primeiro escritor não brasileiro a ser homenageado

Foto: Júlia Peregrino, acervo do Museu da Língua Portuguesa

Catálogo da exposição "Fernando Pessoa, Plural como o Universo".
A exposição tem curadoria de Carlos Felipe Moisés e Richard Zenith, cenografia de Hélio Eichbauer, design gráfico de Heloisa Faria e coordenação geral de Julia Peregrino.

pelo Museu da Língua Portuguesa? O senhor acredita que podemos esperar que os próximos poderão ser nomes da literatura angolana ou moçambicana?

CFM: Sendo um museu dedicado à língua portuguesa, era natural que um dia suas portas se abrissem a outros escritores do mundo lusófono, além dos brasileiros. Quando o momento se ofereceu, não se cogitou, que eu saiba, de outro nome que não o de Fernando Pessoa. A razão é simples, como aliás venho afirmando, muito antes da ideia dessa exposição: Pessoa é o mais brasileiro dos poetas portugueses, desde o tempo (os idos de 1960) em que Caetano Veloso, Maria Bethânia, Jô Soares, Gilberto Gil, Francis Hime e tantos outros artistas nossos o adotaram, ajudando a difundi-lo junto ao grande público. Na sequência, de certo virão escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde etc., todos a partilhar o privilégio que é termos a língua portuguesa como nossa pátria.

M: Os leitores da Revista Musas gostariam de conhecer um pouco de sua relação com a obra de Fernando Pessoa.

CFM: Meu primeiro contato com o poeta se deu na adolescência, no final dos anos 1950. A reação imediata foi de entusiasmo, um entusiasmo que só tem feito crescer, ininterrupto, ao longo dos anos (bem contados: mais de 50). Eu próprio ficaria espantado, se isso fosse merecedor de espanto. De início, prevaleceu o interesse do jovem candidato a poeta. (Eu já rabiscava os meus versos, que timidamente mostrava aos companheiros de geração, em São Paulo: Roberto Piva, Celso Luiz Paulini, Cláudio Willer, Bruno Tolentino e tantos outros.) Mas logo em seguida aflorou, também, o desafio maior do candidato a crítico. Naquela altura, em razão principalmente, embora não só, do meu entusiasmo por Pessoa, tomei a decisão de me dedicar em tempo integral aos estudos literários. "Um dia hei de decifrar os enigmas do poeta dos heterônimos!", cheguei a sonhar, com a candura própria da idade. Mal ingressado no meu curso de Letras (1962), percebi que jamais chegaria lá. Mas isso não impediu que prosseguisse, e estou nisso até hoje. Formado, enveredei pela carreira universitária. Boa parte das tarefas que tenho cumprido como professor,

"Pessoa é o mais brasileiro dos poetas portugueses (...)"

como investigador e como crítico, giram em torno de Fernando Pessoa; tenho dado, a propósito do poeta, uma quantidade de cursos e palestras, dentro e fora da universidade; escrevi a seu respeito uma tese de livre-docência,[1] outros quatro livros, um deles especialmente dirigido ao leitor jovem[2] e organizei algumas edições de sua poesia. Não decifrei, claro, enigma algum, mas sigo em frente, com o mesmo entusiasmo do primeiro contato, exatamente porque Pessoa continua a ser, para mim, um feixe de enigmas por decifrar, na mesma medida em que o ex-candidato a poeta, já com alguns livros publicados, continua a ser poeta aprendiz. Há tempos, a influência pessoana na minha poesia, imagino, já não é perceptível.

1.MOISÉS, Carlos Felipe. *O poema e as máscaras*. Coimbra, Almedina, 1981.

2.MOISÉS, Carlos Felipe. *Conversa com Fernando Pessoa*. São Paulo, Ática, 2008. (Prêmio FNLIJ)

M: O senhor já teria tido outras experiências com a atividade curatorial envolvendo outros autores ou temas da Literatura?

CFM: Não, esta foi minha experiência inaugural. Partimos, eu e Richard Zenith (com quem dividi o prazer e a responsabilidade da curadoria), do nosso conhecimento de exposições similares e das nossas intuições a respeito de como poderia/deveria ser uma mostra dessa natureza.

M: Como o poeta Carlos Felipe Moisés dialogou com o Carlos Felipe Moisés curador de uma exposição sobre Pessoa?

CFM: Até onde tenho consciência dessas coisas, tal diálogo não se deu. Parto do pressuposto de que o poeta teria, neste caso, uma visão muito peculiar, facciosa. E o propósito, desde o início, foi que a exposição mostrasse o Pessoa de todos nós, "plural como o universo", multifacetado, oferecido às mais variadas visões, e não o "meu" Pessoa, ou o do Richard ou o de quem quer que seja. Foi o curador, então, que atuou, não o poeta, esforçando-se para que a mostra se cumprisse com o máximo possível de isenção e equidistância. Ao mesmo tempo (paradoxo?), o poeta não deixou de atuar, nas entrelinhas, ajudando a evitar que o curador-pesquisador cedesse ao fascínio da erudição excessiva. A exposição se destina ao cidadão comum, não ao especialista.

"(...) o propósito, desde o início, foi que a exposição mostrasse o Pessoa de todos nós, 'plural como o universo', multifacetado, oferecido às mais variadas visões (...)"

M: A atividade curatorial pode ser entendida como um tipo de leitura crítica?

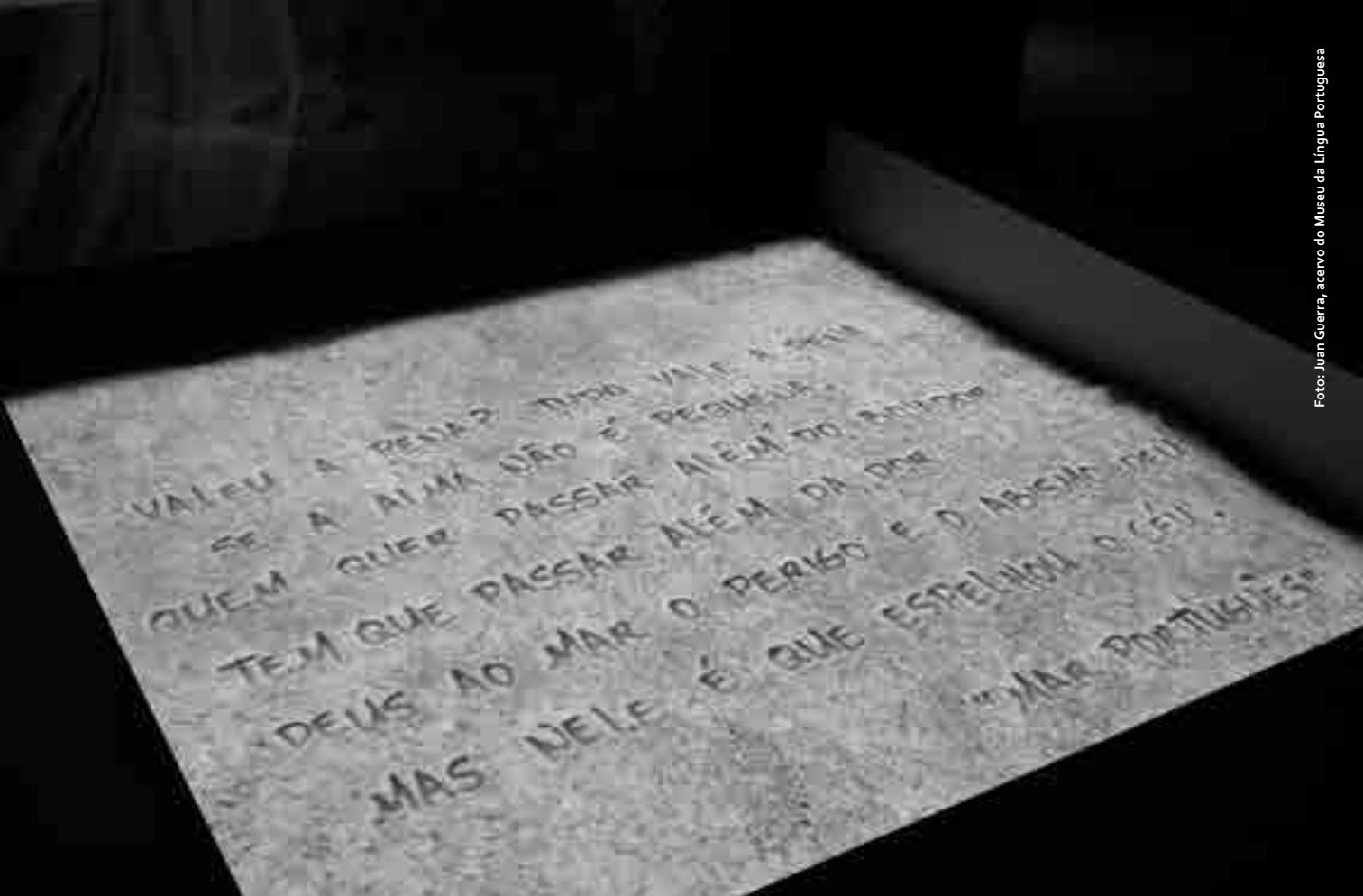
CFM: Sem dúvida, desde que se entenda por "leitura crítica" a seleção daquele *corpus* textual mínimo para que o visitante tenha acesso ao essencial do escritor em causa. "Essencial", claro está, no entendimento da curadoria, que não é ecumênica nem se pretende absoluta, que sabe do relativismo de suas escolhas, mas não abre mão delas, e, ao mesmo tempo, procura manter-se equidistante das leituras "interpretativas" quase sempre facciosas. É uma leitura crítica no sentido de criteriosa, vale dizer baseada em critérios coerentes, embora jamais infalíveis. É uma leitura que não poderia deixar de ser crítica, na medida em que busca responder à pergunta: que textos do Pessoa devem ser oferecidos ao visitante que ainda não o conheça, ou o conheça mal, para que este venha a ter, do escritor (nas suas posteriores investidas de leitura, que se desdobrem a partir do estímulo da exposição), uma compreensão justa e abrangente?

"(...) tentamos fazer com que o conhecedor do poeta, depois de percorridos os atalhos da mostra, não saísse dali com a impressão do déjà-vu; e, ao mesmo tempo, que o visitante de primeira viagem saísse deslumbrado com as descobertas que acabou de fazer."

M: Como a exposição se preparou para acolher um público diversificado, que inclui não só conhecedores da obra de Fernando Pessoa, mas também aqueles que não o conhecem profundamente, ou mesmo o desconhecem?

CFM: Esse foi um dos pontos cruciais. Aquele Pessoa básico (*Mensagem*, Caeiro, Campos etc.) lá está, para que o leitor jejuno na matéria tenha a oportunidade de conhecê-lo. Resistimos à tentação de mostrar um Fernando Pessoa novo e desconhecido, deixando de lado, porque muito "batido", o que "todo mundo" conhece, ou julga conhecer. Mas lá está também um Pessoa menos conhecido: Bernardo Soares, os heterônimos ingleses, como Alexander Search ou Charles Robert Anon, o Barão de Teive, Antônio Mora, esse instigante teórico do neopaganismo, raramente lembrado, e tantos mais. Lá está ainda um minucioso e abrangente roteiro biográfico, casado passo a passo com o processo de criação da obra. Lá estão muitos excertos da prosa, a ensaística, a autointerpretativa, a ficcional. Pessoa é um "raciocinador", como ele próprio se definiu,

Foto: Juan Guerra, acervo do Museu da Língua Portuguesa

Em um dos tanques de areia projeta-se um trecho de *Mensagem*, único livro em língua portuguesa a ser publicado em vida e assinado por Pessoa "ele mesmo".

um prosador superiormente dotado, e poucos leitores o sabem. E uma quantidade de manuscritos e primeiras edições (os originais facsimilados de *Mensagem*, por exemplo), muitos expostos pela primeira vez, etc., etc. Enfim, tentamos fazer que o conhecedor do poeta, depois de percorridos os atalhos da mostra, não saísse dali com a impressão do *déjà-vu*; e, ao mesmo tempo, que o visitante de primeira viagem saísse deslumbrado com as descobertas que acabou de fazer. A julgar pelas reações, do público e da mídia, parece que o propósito foi atingido. E isto se deve, em grande parte, à arte e à sabedoria do cenógrafo Hélio Eichbauer, à competência de Jarbas Mantovanini, à testa do projeto desde o início, e à atuação de Júlia Peregrino, responsável, na etapa final, pela coordenação da montagem. A exposição "Fernando Pessoa: plural como o universo" resultou do trabalho integrado e harmonioso de uma equipe, da qual me orgulho de fazer parte.

M: De que forma o senhor acredita que uma exposição ligada ao campo da literatura pode contribuir para a compreensão de obras e/ ou autores?

"O que a exposição busca é ativar ou estimular, no visitante, variadas formas de percepção, sugerindo associações possíveis entre linguagem literária e linguagem visual-sonora, na expectativa de que os recursos multimídia, incluindo a interatividade, tornem mais atraente o contato (para muitos, o primeiro contato) com o fenômeno literário."

CFM: Uma exposição dessa natureza, em primeiro lugar, não pode nem deve querer substituir a leitura, em sentido convencional, que é a única forma de promover a compreensão cabal de obras e autores. Mas se pensarmos modestamente em contribuir para, o caminho já se define. O que a exposição busca é ativar ou estimular, no visitante, variadas formas de percepção, sugerindo associações possíveis entre linguagem literária e linguagem visual-sonora, na expectativa de que os recursos multimídia, incluindo a interatividade, tornem mais atraente o contato (para muitos, o primeiro contato) com o fenômeno literário. A ideia é permitir que o visitante perceba a literatura como experiência também sensorial, como matéria viva, processo dinâmico; a literatura como fonte de descobertas e autodescobertas, com a qual o leitor, mais tarde, vai interagir, em analogia com a interação que o espectador experimenta nos recintos da mostra. A compreensão que ele então terá da obra em questão será mais genuína e consistente.

M: Existe alguma especificidade que deve ser observada quando se monta exposições com esta temática?

CFM: Acima de tudo, creio, é imprescindível que a exposição, em todos os seus níveis e estratégias, mantenha estrita fidelidade ao espírito do autor ou da obra. É óbvio que o espaço de uma exposição dessas não deve ser confundido com "sala de leitura", não pode nem deve rivalizar com a biblioteca: seria uma redundância inócua. Tal exposição deve ser concebida, em última instância (e não obstante os riscos que isso possa envolver), como espetáculo, e espetáculo cenográfico, no sentido de que terá visitantes que são, prioritariamente, espectadores, embora não deixem de ser leitores. Mas é imprescindível, também, que o espetáculo seja montado a serviço da literatura, isto é, que não ganhe vulto próprio, excessivo, a ponto de se sobrepor à coisa literária. Como afirmei de início, é preciso que sua concepção se mantenha fiel ao espírito do autor ou da obra.

M: Fernando Pessoa desdobrou-se em múltiplas personalidades, conhecidas como heterônimos. O senhor acredita que os visitantes conseguem identificar os traços mais marcantes da personalidade estética dos principais heterônimos nas cinco cabines da exposição?

CFM: Acredito que sim, desde que se entenda que essas cabines oferecem apenas aquele *corpus* mínimo (segundo o gosto e a preferência da curadoria) e servem tão só como ponto de partida, mas o suficiente para que o visitante se dê conta das peculiaridades estilísticas e da personalidade de cada heterônimo. Tal como acontece com a compreensão cabal da obra toda, o conhecimento mais íntimo das várias facetas que integram o universo heteronímico só advirá da leitura continuada dessa mesma obra. Pequena correção: as cabines são seis. Além das que foram dedicadas às cinco personalidades mais conhecidas (Caeiro, Reis, Campos, Ele-mesmo e Bernardo Soares), há uma sexta, a que chamamos "Eu Sou Muitos", onde se reúne pelo menos uma pequena amostra de alguns dos outros heterônimos ou proto-heterônimos (no total, são várias dezenas), como Raphael Baldaya, o Barão de Teive, Vicente Guedes...

M: O senhor poderia falar um pouco a respeito das dificuldades que existiram no estabelecimento de linhas curatoriais que possibilitassem revelar as variadas dimensões da obra de Fernando Pessoa?

CFM: A dificuldade inicial, logo superada, foi: a exposição não quer (não pode, não deve) ter um cunho acadêmico, no sentido de algo ultrassofisticado,

> *"Tal exposição deve ser concebida, em última instância (e não obstante os riscos que isso possa envolver), como espetáculo, e espetáculo cenográfico, no sentido de que terá visitantes que são, prioritariamente, espectadores, embora não deixem de ser leitores."*

ou pseudossofisticado, destinado a agradar a uns poucos eruditos e especialistas; a exposição não deve ser pensada a partir de algo como o temário de algum congresso ou simpósio "científico". Foi preciso algum esforço para que esse caminho fosse posto de lado. O argumento básico foi: a exposição se destina ao público em geral. Estabelecido isso, a segunda dificuldade logo se impôs: não banalizar, não baixar o nível, não agir em nome da demagogia paternalista segundo a qual tudo deveria ser acessível a todos. A decisão tomada, desde o início, foi: a exposição não oferecerá, ao visitante, uma interpretação fechada, clara e indiscutível, de Fernando Pessoa. Em lugar disso, e ao contrário disso, ofereceremos dúvidas, hesitações e incertezas; enigmas, contradições e variedade de caminhos: muitas respostas para a mesma pergunta, muitas perguntas sem resposta. Ou seja, faremos o possível para que o visitante vivencie, em estado bruto, a constituição íntima da própria obra pessoana. A exposição se destina ao público em geral, sem dúvida, mas este não será

tratado como rebanho passivo, e sim como indivíduos capazes de se inquietar, de reagir, de refletir, para assim encontrar, se houver alguma, a "solução" que lhe convenha. Daí por diante, as dificuldades foram só de ordem material, irrelevantes, todas superadas com tranquilidade.

M: De que forma a pluralidade presente na obra de Fernando Pessoa contribuiu para o uso de recursos interativos na exposição?

CFM: A obra contribuiu de forma decisiva e legítima. Não foi a interatividade, como exigência da moda de hoje, que se impôs à obra, mas, ao contrário, foi esta (com sua porosidade, sua multiplicidade de vozes, sua materialidade irisada, seus apelos sensoriais, o "interseccionismo" de seus estratos etc.) que conduziu à interação, como forma representativa de percepção. O recurso aos expedientes interativos foi brotando, naturalmente, das estruturas íntimas da própria obra.

"O propósito da exposição (pedagogicamente incorreto?) é que o visitante volte para casa, não 'feliz da vida', com o conhecimento adquirido, mas inquieto, indisciplinado, mergulhado em dúvidas."

M: Os poemas do livro *Mensagem*, notadamente a seção "Mar português", são bastante conhecidos do público brasileiro. A curadoria da exposição observa um maior interesse dos visitantes na área da exposição dedicada ao "Mar português", como os dois poemas projetados nos tanques de areia?

CFM: Graças à arte de Hélio Eichbauer, e aos sofisticados recursos tecnológicos para aí convocados (o painel do Infante, os tanques de areia, os poemas ali projetados e depois levados pelo vento ou pela água, mais o livro *Mensagem*, em tamanho grande, oferecido à manipulação dos visitantes), essa área da mostra de fato compõe uma "cena" que tem atraído consideravelmente a atenção das pessoas. O livro é merecedor do destaque. Afinal é o único, em língua portuguesa, que o poeta chegou a publicar, e é um texto decisivo para a compreensão do conjunto da obra. Mas isso não significa, no entendimento da curadoria, que seja "o livro-chave" e menos ainda a única faceta a ser destacada, a ponto de fazer esquecer ou minimizar as restantes. Na obra pessoana, plural como o universo, a *Mensagem*, com o seu "Brasão", o seu "Mar português" e o seu "O encoberto", é uma das partes do conjunto. Se por absurdo a imaginássemos fora ou acima dessa pluralidade, a parte perderia muito de

“Hoje podemos saber que heteronímica não é só a obra de Fernando Pessoa, mas a realidade em que estamos inapelavelmente inseridos.”

Foto: Juan Guerra, acervo do Museu da Língua Portuguesa

Reproduções fac-similadas de manuscritos, com a transcrição no caixilho ao lado.

sua razão de ser. Poderíamos imaginar o mesmo absurdo para *O guardador de rebanhos*, *O livro do desassossego*, o *Cancioneiro* do ortônimo, as odes do Reis, os poemas de Álvaro de Campos etc., etc., e o resultado seria o mesmo: qualquer dessas partes perderia muito de sua substância sem o conjunto. Só na sibilina filosofia antifilosófica de Alberto Caeiro é que seja-lá-o-que-for pode ser "partes sem um todo".

M: Como o setor educativo do museu se preparou para as visitas de estudantes, levando em conta a enorme complexidade da obra deste poeta português?

"(...) a exposição se destina ao público em geral, sem dúvida, mas este não será tratado como rebanho passivo, e sim como indivíduos capazes de se inquietar, de reagir, de refletir, para assim encontrar, se houver alguma, a 'solução' que lhe convenha."

CFM: Este é outro ponto crucial. O museu mantém, em caráter permanente, uma equipe de educadores e monitores, chefiada pela professora Marina Sartori de Toledo, cuja missão é exatamente estar à disposição não só de estudantes, mas do público em geral, para as orientações que solicitarem. A exposição contou então, de saída, com a competência e a experiência dessa equipe, preparada para exercer sua função eminentemente pedagógica. No que diz respeito aos aspectos específicos ou ao teor intrínseco da mostra em causa, a providência que se tomou, por iniciativa do atual diretor do museu, Antônio Carlos de Moraes Sartini, foi uma reunião preparatória, que eu tive com a equipe, antes de se inaugurar a exposição. Mas isso não seria suficiente: muitas dúvidas surgiriam, trazidas pelo público, depois que a exposição fosse inaugurada. Desde a inauguração, tenho estado em permanente contato com os jovens educadores e monitores, *in loco*, e tenho podido acompanhar, de um lado, o entusiasmo com que esses jovens vêm desempenhando seu trabalho pedagógico, e, de outro, o generalizado deslumbramento do público, de todas as idades. Tem sido, para mim, um privilégio, uma experiência exemplarmente gratificante. Afora isso, o museu está preparado para o agendamento de visitas monitoradas, solicitadas por escolas e professores. Agora, ensinar, em sentido estrito, é tarefa precípua exatamente das escolas e dos professores, e não do museu. Este pode e deve ajudar, estimulando, incentivando, sugerindo, complementando etc. Mas, caso escolas e professores estejam, digamos, um pouco perdidos, no tocante ao que seja ensinar e educar, não creio que o museu tenha a

possibilidade, e menos ainda a responsabilidade, de cumprir, substitutivamente, com a missão confiada às nossas faculdades de educação e aos nossos cursos de licenciatura

M: Como a exposição pode despertar a multiplicidade de interpretações e de desejos nos visitantes? Acredita que eles podem voltar para casa com sua "unidade em causa"?

CFM: Acho que aí temos o terceiro ponto crucial: fazer que o visitante sinta Fernando Pessoa não apenas como um escritor estrangeiro, distante, desaparecido há mais de setenta anos, mas como um companheiro de viagem, verdadeiramente atual, contemporâneo; uma voz ou vozes com as quais cada um de nós se identifica, reconhecendo aí as mesmas inquietações e perplexidades, as mesmas dúvidas (como esta do sujeito que põe em causa a unidade de seu eu) que todos continuamos a experimentar, no mundo fragmentado que nos cerca, por dentro e por fora. Pessoa como um poeta que, com sua genialidade, anteviu e nos ajuda a enfrentar tudo o que aí está, aqui e agora. A antiga definição de Jorge de Sena continua válida: Pessoa é um "indisciplinador de almas". O propósito da exposição (pedagogicamente incorreto?) é que o visitante volte para casa, não "feliz da vida", com o conhecimento adquirido, mas inquieto, indisciplinado, mergulhado em dúvidas..

M: Existem projetos de a exposição ser montada em outros museus ou centros culturais?

CFM: A exposição fica em São Paulo até fim de janeiro de 2011 e já está previsto que, em março, estará no Rio de Janeiro. Depois dessa etapa, é desejo de todos nós que siga para outras capitais, mas isso ainda está um pouco distante e ficará na dependência de que a intenção se torne materialmente viável.

Na sua visão, de que maneira a contemporaneidade lê Pessoa?

Sem hesitar: melhor do que os seus contemporâneos o liam, 70, 80, 90 anos atrás. Como todo poeta de gênio ("antenas da raça", diz Ezra Pound), Pessoa esteve sempre avançado em relação a seu tempo. Só hoje começamos a ter condições de ler com propriedade, e conhecimento de causa, a visão de um mundo conturbado, radicalmente desconcertado, plural e heterogêneo, em processo de permanente construção, desconstrução e reconstrução, como é o mundo que se descortina em sua obra magistral – o mesmo mundo que se estende, hoje, diante de nossos olhos e de nossos sentidos, agora mais aguçados. Só hoje podemos saber que heteronímica não é só a obra de Fernando Pessoa, mas a realidade em que estamos inapelavelmente inseridos. ■

MUSEU VISITADO

DO CATETE (MUSEU DA REPÚBLICA) AO CATETINHO

50 ANOS DO MUSEU DA REPÚBLICA: (CON)TRADIÇÕES DA MEMÓRIA REPUBLICANA

CÍCERO ANTÔNIO F. DE ALMEIDA

Ainda era manhã do dia vinte de abril de 1960 quando o presidente da República, Juscelino Kubitschek, cerrou solenemente os portões do Palácio do Catete, a caminho da nova capital federal, Brasília, que seria inaugurada no dia seguinte. Uma pequena multidão se comprimia em frente ao palácio, na Rua do Catete, para acompanhar o último dia de trabalho na sede do poder executivo no Rio de Janeiro. A velha capital se transformaria no novo estado da Guanabara, e o antigo palácio presidencial não poderia ter outro destino senão transformar-se em um museu. Após sediar a Presidência da República entre 1897 e 1960, a história do palácio se confundia com a própria história da República no Brasil:

> "(...) destino melhor não poderia ser dado a esta casa onde se desenrolaram acontecimentos decisivos para a vida de nosso país; onde foram vividos episódios os mais importantes, alguns jubilosos e festivos, outros impregnados de tamanha força trágica, que neles se poderia inspirar até o próprio gênio shakespeariano."[1]

Projetado pelo arquiteto alemão Carl Friedrich Gustav Waehneldt e construído entre 1858 e 1867 para a residência de Antônio Clemente

1. Trecho do discurso do presidente Juscelino Kubitschek na cerimônia de inauguração do Museu da República, em quinze de novembro de 1960. Publicado no *Jornal do Comércio*, em dezessete de novembro de 1960. Rio de Janeiro.

Foto: Cícero Antônio F. de Almeida

O PALÁCIO DO CATETE foi inaugurado como sede do poder executivo da República no dia vinte e quatro de fevereiro de 1897. A foto mostra a fachada principal do prédio no ano de sua inauguração como palácio presidencial.

Pinto – o barão de Nova Friburgo –, próspero fazendeiro do Império, o Palácio do Catete é um dos expoentes da arquitetura civil urbana do país. Com a morte do barão, em quatro de outubro de 1869, e da baronesa, em nove de janeiro do ano seguinte, o palácio foi herdado pelo primogênito do casal, Antonio Clemente Pinto, o conde de São Clemente. Em fins de 1889, o palácio foi vendido à Companhia do Grande Hotel Internacional, que pretendia transformar o prédio em um hotel de grande porte.

No entanto, a ideia de criação do hotel fracassou, e Francisco de Paula Mayrink, o conselheiro Mayrink, um dos acionistas do empreendimento hoteleiro, adquiriu a totalidade das ações, tornando-se, assim, o único proprietário do palácio. Foi durante o mandato do presidente Prudente de Morais (1894-1898) que o governo decidiu a transferência do poder executivo para o então "Palácio Nova Friburgo", como era conhecido, adquirindo-o em dezoito de abril de 1896. A nova sede do executivo da República foi inaugurada no dia vinte e quatro de fevereiro de 1897, após extensa reforma de adaptação.

A ideia de transformar o Palácio do Catete em museu nasceu nos primeiros meses de 1960, por iniciativa do escritor Josué Montello, então diretor do Museu Histórico Nacional, e quando as obras de Brasília estavam adiantadas, especialmente os prédios principais do executivo e do legislativo. Antes da saída do executivo do Catete, o Decreto nº 47.883, de oito de março de 1960, determinava em seu Artigo 5º que "ao Ministério da Educação e Cultura incumbirá promover as providências indispensáveis à instalação e ao funcionamento do Museu da República no Palácio do Catete, a partir de 22 de abril de 1960", além de incluir na estrutura do Museu Histórico Nacional/MHN uma Divisão de História da República, a quem competia "receber, classificar, colecionar, catalogar, expor e conservar os objetos adquiridos, doados ou transferidos, ligados, direta ou indiretamente, à história da República brasileira".

"A ideia de transformar o Palácio do Catete em museu nasceu nos primeiros meses de 1960, por iniciativa do escritor Josué Montello, então diretor do Museu Histórico Nacional, e quando as obras de Brasília estavam adiantadas(...)".

Foram poucos meses destinados à organização do museu, visto a pretensão da Presidência da República de inaugurá-lo em quinze de novembro do mesmo ano. As salas do palácio, especialmente aquelas que serviam para o uso diário da presidência e de suas assessorias, apresentavam desgaste nas pinturas e nos pisos, além da instalação de inúmeras divisórias, estantes e painéis. A situação exigia uma imediata restauração, que teve a supervisão direta do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN, com a colaboração de técnicos do MHN. Vale lembrar que o Palácio do Catete fora inscrito em seis de abril de 1938 nos livros Histórico e das Belas-Artes do SPHAN, através dos processos 101-T e 153-T, respectivamente.

Também os jardins do palácio mereceram atenção dos restauradores e arquitetos do SPHAN, para que fossem adaptados às necessidades mínimas de visitação pública. Os bens móveis e integrados que se encontravam no palácio no momento da transferência do executivo para Brasília permaneceram à disposição da organização do novo museu; eram lustres, cortinas, móveis, pinturas, esculturas, localizados nas diversas salas do prédio, além de porcelanas, cristais e prataria do serviço de jantar da presidência, dentre outros objetos. Algumas peças de mobiliário eram remanescentes do período de sua construção, em especial as que se encontravam no segundo pavimento, ou "Piso Nobre". As demais peças

de mobiliário foram, em sua maioria, confeccionadas quando da reforma de instalação da Presidência da República, nos anos de 1896 e 1897.

A seleção dos objetos provenientes das coleções relativas ao período republicano do MHN, bem como a embalagem e o transporte para o Catete, ficaram a cargo de especialistas do próprio museu, coordenados pela museóloga Jenny Dreyfus. A confecção das vitrines e a adaptação dos espaços ficaram sob a responsabilidade do arquiteto do SPHAN Georges Simoni, que havia participado de projetos de instalação e de melhoria de diversos museus no Brasil. Simoni pretendia transformar o palácio no que chamou de um "centro cultural", para proporcionar "o ensino vivo da história da República, de suas lutas e de sua evolução", com a instalação de uma biblioteca especializada em temas republicanos, especialmente com coleções de jornais e uma discoteca, que pudesse oferecer aos pesquisadores discursos e outros registros sonoros de ex-presidentes, e de "um pequeno restaurante". Em relação aos ambientes mais carregados de decoração, para oferecer leveza e conforto, Simoni pretendia utilizar suportes de informação em vidro, "simples e funcional".[2]

2. VISÃO, vinte e nove de abril de 1960.

A inauguração do Museu da República ocorreu na noite de quinze de novembro de 1960 e contou com a presença do presidente Juscelino Kubitschek e do ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado. Em seu discurso, Juscelino lembrou que "aquela casa" [o Palácio do Catete] foi inaugurada como presidência "em dias difíceis, quando se procurava consolidar o regime", e que, naquela data, lhe caberia "a comovente honra de transformá-la em monumento dedicado aos fatos republicanos".[3]

3. Trecho do discurso do presidente Juscelino Kubitschek na cerimônia de inauguração do Museu da República, em quinze de novembro de 1960.

A grande curiosidade causada pela abertura ao público do antigo palácio presidencial e de seu parque – naturalmente fechados desde a instalação da presidência por razões de segurança –, fez com que o museu recebesse expressiva visitação, superando a expectativa inicial. Dados disponíveis nos relatórios anuais do MHN revelam que o Museu da República recebeu mais de 156 mil visitantes ao longo do ano de 1961, enquanto o próprio Museu Histórico Nacional recebeu 23.260 visitantes. Os índices de visitação do Museu da República só foram superados, na cidade do Rio de Janeiro, pelos do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista. A média de visitação manteve-se constante ao longo dos primeiros anos de seu funcionamento.

Dentre os inúmeros atrativos do antigo palácio presidencial destacava-se, na preferência dos visitantes, o quarto onde Getúlio Vargas morou em seu segundo mandato (1951-1954), no terceiro pavimento, palco de seu suicídio na manhã de vinte e quatro de agosto de 1954. A popularidade de Vargas e a emoção decorrente de seu gesto extremo ainda eram bem recentes. O quarto apresentava o mobiliário de dormir de Getúlio e, em destaque, a máscara mortuária em gesso do presidente, moldada poucas horas após sua morte pelo escultor Flori Gama. Entre a morte de Getúlio e a inauguração do Museu da República, seu quarto foi reconstituído numa das salas térreas do Museu Histórico Nacional, na chamada Casa do Trem, com o título de "Sala 24 de Agosto".

O pouco tempo disponível, e os reduzidos recursos financeiros prejudicaram a montagem da exposição inaugural do museu, que acabou recebendo tratamento bem mais simples do que o planejado inicialmente, considerado então pelos responsáveis como "provisório", à espera de novas liberações orçamentárias que seriam disponibilizadas no ano seguinte. As exposições foram inteiramente organizadas em um espaço de sessenta dias, entre setembro e novembro de 1960.

A primeira exposição de longa duração do Museu da República foi concebida com ênfase na vida e nos atos políticos dos presidentes da República, apresentados cronologicamente, a partir da seleção de objetos pessoais, em sua maioria doados por familiares. Segundo o critério adotado, a imagem dos presidentes era considerada vetor fundamental para a compreensão da história republicana. Além dos objetos pessoais, foram selecionadas peças de alto valor material, algumas ofertadas por estadistas estrangeiros em visita ao país. Este conceito seguia os padrões de exposição já adotados pelo MHN nas salas destinadas à República, criadas na gestão de Gustavo Barroso – seu criador e primeiro diretor –, e mantidas por Josué Montello, que assumiu a direção do museu após a morte de Barroso, em dezembro de 1959.

As primeiras salas do circuito, "Sala Fundação da República" e "Sala Consolidação", localizadas no térreo, estavam baseadas em narrativa tradicional sobre os movimentos políticos que antecederam à implantação do regime republicano no Brasil. Na "Sala Fundação da República", em uma mesma vitrine, estavam os livros de assinaturas do Partido Republicano e do Clube Tiradentes, além de outra vitrine que reunia objetos pessoais do marechal Deodoro da Fonseca, utilizados no dia da proclamação, ao lado de sua escrivaninha de trabalho. Na "Sala Consolidação", foram reunidos objetos do marechal Floriano Peixoto e referências à Revolta da Armada e à Revolução Federalista. Como destaques na "Sala da Consolidação" estavam a papeleira improvisada como urna na primeira eleição republicana e a cadeira de presidente da primeira Assembleia Constituinte da República.

No térreo ainda se encontravam quatro salas dedicadas a presidentes que governaram no Catete. A primeira reunia objetos de Campos Sales, Rodrigues Alves, Prudente de Morais e Afonso Pena. Na segunda, peças que pertenceram ao presidente Nilo Peçanha. Na terceira sala, ao lado de objetos pessoais de Epitácio Pessoa, duas peças foram

Foto: Museu da República/Departamento de Imprensa Nacional

O salão ministerial foi um dos destaques da primeira exposição de longa duração do Museu da República. Palco de reuniões entre os presidentes e seus ministros, o local foi reconstituído para a abertura do museu, ocorrida em quinze de novembro de 1960.

apresentadas em destaque: o tinteiro de prata e mármore do presidente Artur Bernardes e o punhal utilizado no assassinato do senador Pinheiro Machado. Na última sala presidencial do térreo, o visitante podia encontrar referências sobre Getúlio Vargas, Eurico Dutra, Nereu Ramos e Juscelino Kubitschek, últimos chefes de Estado que ocuparam o palácio presidencial.

No pavimento térreo foi reconstituído o Salão Ministerial, utilizado para as reuniões entre os presidentes e seu ministério, com a grande mesa de despachos deixada pela presidência, sobre a qual estavam distribuídas as tradicionais pastas de couro verde, com as Armas da República, de uso particular dos ministros de Estado. Por fim, ainda foi instalada no mesmo pavimento a chamada “Sala do Coche”, que apresentava o veículo presidencial, de tração animal, conhecido por “Carro à Daumont”,

Foto: Museu da República/Departamento de Imprensa Nacional

O QUARTO DE GETÚLIO VARGAS atraiu inúmeros visitantes após a inauguração do Museu da República. Localizado no terceiro pavimento do Palácio do Catete, o cômodo apresentava o mobiliário de dormir e a máscara mortuária em gesso do presidente.

encomendado ao fabricante francês Henry Binder em 1897 para a cerimônia de inauguração do Catete como palácio presidencial, que serviu nas posses de presidentes até a década de 1920 (atualmente encontra-se em exposição no Museu Histórico Nacional).

O segundo pavimento do palácio manteve a decoração legada tanto dos tempos do barão de Nova Friburgo e de seu filho, o Conde de São Clemente, quanto da presidência, que acrescentou intervenções em sua decoração por ocasião da reforma de 1896-1897, cuja coordenação artística coube aos pintores Antônio Parreiras e Décio Vilares. A exuberância decorativa e a simbologia do pavimento se impuseram, e a solução encontrada foi a de manter os ambientes o mais próximo do registrado no período de uso da presidência. Em sala contígua ao *hall* do elevador presidencial, no anexo do prédio, aproveitando o espaço de uma

sala de cinema construída na gestão do presidente Eurico Gaspar Dutra, foi instalado um pequeno auditório para conferências e exibição de filmes.

As doze salas do terceiro pavimento, seguindo o mesmo padrão conceitual do andar térreo, eram dedicadas aos presidentes Floriano Peixoto, Nilo Peçanha, Artur Bernardes, Epitácio Pessoa, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. Além dessas, o museu organizou a "Sala do Mobiliário Presidencial", com móveis fabricados para a presidência em 1897; a "Sala das Pratas", com os talheres de prata do serviço presidencial; a "Sala das Porcelanas", com o serviço encomendado à manufatura francesa de Limoges para o palácio e o serviço de porcelana ofertado pelos soberanos da Bélgica em 1920; a "Sala Religiosa", com objetos pessoais dos presidentes; e o "Quarto do Papa", local que hospedou o cardeal Pacelli – futuro Papa Pio XII – em sua permanência no Brasil em 1934. Uma placa de bronze sinalizava a permanência do cardeal no Palácio: "O cardeal Eugenio Pacelli, legado pontifício, depois papa Pio XII foi hóspede do Governo Brasileiro e ocupou estes aposentos do Palácio do Catete nos dias 20 e 21.X.1934".

Poucas modificações foram registradas na exposição de longa duração do Museu da República até o final da década de 1970, indicando a permanência da hegemonia da narrativa baseada exclusivamente na vida e atuação dos presidentes da República. Familiares de ex-presidentes, de ex-ministros de Estado e de demais autoridades da República foram incentivados a doar objetos ao museu, formando conjuntos de acervos pessoais bastante significativos. De todas as coleções se destacam as de ex-presidentes e homens públicos ligados à República Velha, como Pereira Passos, Nilo Peçanha, Epitácio Pessoa, além dos objetos doados pessoalmente por Getúlio Vargas ao Museu Histórico Nacional, considerado o "grande protetor" da instituição. Na medida em que novas coleções ligadas a ex-presidentes eram incorporadas, como foi o caso dos objetos que pertenceram ao marechal Castelo Branco, novos arranjos e inclusões eram realizados nas exposições sem, no entanto, perder o conceito que guiou a exposição original.

Mantido como parte integrante da estrutura administrativa do Museu Histórico Nacional até 1983, foi apenas em agosto daquele ano que o

> *"A primeira exposição de longa duração do Museu da República foi concebida com ênfase na vida e nos atos políticos dos presidentes da República, apresentados cronologicamente, a partir da seleção de objetos pessoais, em sua maioria doados por familiares".*

Museu da República se tornou unidade autônoma, sendo incorporado à Fundação Nacional pró-Memória. Uma comissão de técnicos dos dois museus tratou da transferência definitiva de acervo do período republicano do MHN para o MR. Neste momento inicial, o museu sediava o Programa Nacional de Museus/PNM no anexo do Palácio, outra unidade da Fundação Nacional pró-Memória criada em 1982 e dedicada ao desenvolvimento da política museológica federal. Foi no âmbito do Projeto de Revitalização de Pequenas Unidades Museológicas, coordenado pelo PNM, que o Museu da República – antes mesmo de ser desvinculado administrativamente do MHN – recebeu orçamento especial, destinado ao início de suas obras de restauração, depois de constatado o adiantado estado de deterioração do prédio e de seu parque. Em relação ao palácio, muitos danos foram causados durante as obras de construção do metrô na Rua do Catete, cuja galeria ficava a apenas três metros das fundações do prédio.

"Poucas modificações foram registradas na exposição de longa duração do Museu da República até o final da década de 1970, indicando a permanência da hegemonia da narrativa baseada exclusivamente na vida e atuação dos presidentes da República".

Ao longo dos seis anos seguintes, o museu permaneceu fechado ao público, para que fossem realizadas as intervenções necessárias, desde a consolidação dos alicerces do palácio, passando pela recuperação de seu interior (pinturas murais, douramentos, estuques, portas, mobiliário, cortinas e respectivas sanefas, ferragens, lustres, pisos etc.) e de seu exterior (revestimentos de mármore e granito, esculturas da fachada, telhado etc.). Pela primeira vez o palácio recebia uma intervenção de grandes proporções, coordenada mais uma vez por restauradores e arquitetos da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inúmeros vestígios de pinturas originais foram descobertos, após minuciosa retirada de camadas decorativas aplicadas ao longo das primeiras décadas do século XX.

O antigo Salão Ministerial teve inteiramente recuperada a pintura realizada em 1896, depois da retirada de uma espessa camada de pintura lisa branca, trabalho realizado pelos técnicos do Laboratório de Conservação e Restauração do museu. Intervenções consideradas impróprias, ou mesmo que ameaçavam a integridade física do prédio, foram removidas, como foi o caso do antigo heliporto mandado construir no telhado da edificação principal pelo presidente Juscelino. Também foi restaurado um dos objetos mais importantes da coleção da instituição,

a primeira bandeira da República, confeccionada nos momentos que se seguiram à implantação do novo regime, e que se encontrava bastante danificada.

A autonomia administrativa do museu e sua vinculação a uma fundação federal possibilitaram a contratação de um extenso quadro de especialistas, dentre museólogos, historiadores, arquitetos, restauradores, educadores, bibliotecários e arquivistas. Mesmo fechado, o Museu da República manteve projeto de visitação às obras de restauração para que a população pudesse acompanhar o que acontecia no interior do prédio, além da realização de exposições temporárias, em salas especialmente adaptadas no anexo. O parque foi também utilizado em grandes eventos musicais, como o "Projeto Aquarius".

O organograma do Museu da República logo após sua emancipação estabelecia o funcionamento de quatro grandes divisões: a Divisão Técnica, a Divisão de Documentação e Pesquisa, a Divisão de Desenvolvimento Educativo e Cultural e a Divisão Administrativa e Financeira. Com a proximidade do centenário da Proclamação da República (1989), o museu elaborou um amplo projeto de revisão de suas exposições de longa duração, que foi avaliado por especialistas de variadas formações por ocasião do seminário *Museus Nacionais: perfil e perspectivas* (1988), e que recebeu o prêmio *Museu em Desenvolvimento*, oferecido pelo Conselho Internacional de Museus. Novas tecnologias seriam empregadas na expografia, como a utilização de projeção de imagens em movimento, sonorização dos ambientes, instalação de dioramas e maquetes, e emprego de iluminação especial.

Foto: Museu da República/Departamento de Imprensa Nacional

Conhecido como "carro à Daumont", o veículo na imagem foi encomendado ao fabricante francês Henry Binder, sendo utilizado nas posses presidenciais até a década de 1920. No Museu da República, ficou exposto na chamada "Sala do Coche".

Foto: Cícero Antônio F. de Almeida

Obras de restauração, realizadas entre 1984 e 1989, revelaram vestígios de pinturas originais no Palácio do Catete. Na foto, duas camadas sobrepostas de pinturas decorativas descobertas após a realização de decapagem manual.

A trajetória republicana no Brasil seria abordada através de "conjunturas" históricas, em oposição ao arranjo conceitual dos primeiros anos do museu, que estariam assim distribuídas: "A construção da República oligárquica (1870-1902)", "A República oligárquica (1902-1922)", "A crise da República oligárquica (1922-1937)", "A República totalitária e a redemocratização (1937-1951)", "A República populista (1951-1961)", "A crise da República populista (1961-1969)" e, finalmente, "A República autoritária e a Abertura (1969-1988)", a partir do esboço realizado pelo historiador José Luiz Werneck da Silva, então chefe do Centro de Estudos de História da República, órgão do próprio museu.

O projeto de implantação de um novo circuito de visitação acabou não sendo executado, evidenciando a instabilidade administrativa decorrente das alterações de direção. O museu foi reaberto ao público em agosto de 1989, com poucas diferenças em relação aos projetos anteriores. O longo período de fechamento aguçou novamente a curiosidade da população, e nos primeiros dias após sua reabertura cerca de 600 visitantes circulavam em média por dia nos salões do palácio, mantendo a tradição dos primeiros dias de sua abertura ao público.

Com a extinção da Fundação Nacional pró-Memória, em março de 1990, e do próprio Ministério da Cultura – que havia sido criado em 1985 –, ao lado de outras importantes instituições culturais vinculadas ao governo federal, por iniciativa do então presidente Fernando Collor de Melo, o museu começou a sofrer uma drástica redução em seu quadro de pessoal, além da diminuição gradativa dos recursos destinados aos serviços internos. Um longo período de indefinições administrativas marcou os anos seguintes do chamado "Desmonte da Era Collor", como o período ficou conhecido, inclusive com a omissão do Museu da República nos estatutos do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (criado em abril de 1990), questão que só seria corrigida anos mais tarde. Como consequência, a estrutura do museu ficou reduzida a apenas duas seções, uma

administrativa e outra técnica. Até meados da década de 1990, o museu teria seu quadro de pessoal reduzido à metade, se comparado aos últimos anos da década de 1980. As dificuldades financeiras obrigaram os novos diretores do Museu da República a buscar apoio financeiro através da captação de recursos externos, prática incentivada pelo próprio Governo Federal.

Vale destacar que todo o acervo remanescente do projeto *Memória da Constituinte*, organizado pela Fundação Nacional pró-Memória através da coleta de depoimentos e de materiais gráficos produzidos pelos principais artistas plásticos do período ao longo dos trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988), foi depositado no Arquivo Histórico do Museu da República.

No início da década de 1990, a despeito das dificuldades, o museu diversificou suas atividades ao público, antecipando uma concepção que começaria a se implantar nos museus de grande porte no país. Um dos projetos de maior repercussão no período foi a peça teatral que encenava o suicídio de Getúlio Vargas, *O Tiro que Mudou a História*, escrita por Carlos Eduardo Novaes e dirigida por Aderbal Freire Filho. O espetáculo se desenvolvia no interior do palácio, pelos mesmos cenários dos últimos momentos da vida de Getúlio, e os atores eram acompanhados de perto pelo público, até a cena final, no quarto particular de Vargas no terceiro pavimento.

Pesquisa realizada sob a coordenação do IBGE, em 1998, intitulada *Hábitos culturais e de lazer dos moradores das adjacências do Museu da República*, revelava que 95,62% desses moradores conheciam o museu, que era frequentado principalmente por crianças acompanhadas de seus pais e adultos com mais de sessenta anos. Do total de frequentadores, 75% declararam ter constatado uma transformação "positiva" do museu ao longo dos últimos anos, o que sinalizava, mesmo com os diversos problemas ocorridos no início da década de 1990, o desenvolvimento institucional iniciado com sua autonomia administrativa em 1983.[4]

No final da década e início do novo milênio, o museu passou por ampla reforma no parque – quando os muros existentes na divisa com a Rua Silveira Martins foram substituídos por gradis de ferro iguais aos originais

"Com a proximidade do centenário da Proclamação da República (1989), o museu elaborou um amplo projeto de revisão de suas exposições de longa duração, que foi avaliado por especialistas de variadas formações por ocasião do seminário Museus Nacionais: perfil e perspectivas (1988) (...)".

4. *Hábitos culturais e de lazer dos moradores das adjacências do Museu da República.* Rio de Janeiro: IBGE, 1998. Relatórios de Pesquisa no 3.

da Rua do Catete e da Praia do Flamengo –, criação de programas de informatização do acervo, instalação de serviços de restaurante e café, além da construção de uma reserva técnica. Um novo circuito de longa duração foi implantado somente em 1996, com a exposição *A Ventura Republicana*, curadoria de Joel Rufino dos Santos e Gisela Magalhães, e patrocínio da Petrobras. Nas palavras de Joel Rufino, a exposição "não conta a história da República. O que ela faz é dar – com imagens, objetos, som e música – visões da vida no tempo da República". E continua:

> "Usamos objetos e documentos guardados durante anos – a cafeteira de Rui Barbosa, a caneta de Washington Luís ... Quadros, bustos, armas, móveis, alfaias, medalhas, leques, bengalas, obras de arte e, acima de tudo, o próprio Palácio do Catete atestam o pedaço da história do Brasil que ali se viveu. Mas usamos também monumentos que não foram guardados por museu algum e atestam a paixão, a Dor e a Festa de todos os dias: a Bíblia, o violão, o Livro dos Espíritos, um par de alpargatas, um AR15...".[5]

"(...) a trajetória cinquentenária do museu serve de síntese das mutações ocorridas em instituições museológicas em todo o mundo no mesmo período. (...) o Museu da República nos fornece uma pista de que os influxos do movimento da Nova Museologia (...) foram incorporados".

Complementava o circuito uma instalação no terceiro pavimento, que simulava um quarto de dormir (em alusão aos dormitórios presidenciais do palácio), intitulada "¼ de Memória", assinada por Marcelo Dantas. Neste espaço, a imagem de um homem – alusão a um dos presidentes que ali residiram – era projetada sobre uma cama do acervo. As projeções continuavam sobre cortinas laterais esvoaçantes, contendo diversas imagens, como se a história do país passasse diante do visitante, ao mesmo tempo em que uma chama consumia essas mesmas imagens. Esta exposição permaneceria por mais sete anos.

Como parte das comemorações de seu cinquentenário, o Museu da República inaugurou no dia vinte e um de abril de 2010 uma nova exposição de longa duração, intitulada *A Res pública Brasileira*, idealizada pelos especialistas do próprio museu. A narrativa sobre o processo republicano foi constituída a partir de análises que levam em conta a compreensão de tempos históricos, ou conjunturas, marcados pela similaridade nos fluxos de acontecimentos, assim sintetizadas: "República Proclamada (1889-1898)", "República Oligárquica (1898-1930)", "República Nacional-Estatista (1930-1945)", "República Liberal-Democrática (1945-1964)", "República da Ditadura (1964-1985)" e "República Cidadã (1985 aos dias atuais)". Em quinze de novembro de 2010, o museu lançou, por meio de seu portal na internet, uma visita virtual ao palácio e às exposições, outra novidade possível a partir dos recursos contemporâneos de comunicação.

5. *A Ventura Republicana*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: IPHAN/Museu da República, 1996.

Vale ressaltar que a trajetória cinquentenária do museu serve de síntese das mutações ocorridas em instituições museológicas em todo o mundo no mesmo período. Ao distanciar-se da narrativa que privilegiava a vida e os atos políticos dos presidentes da República, para apresentar uma exposição onde são "destacadas as atuações dos diversos agentes sociais brasileiros, as relações estabelecidas entre o governo e a sociedade e os sentidos construídos para o ideal de Estado Republicano",[6] o Museu da República nos fornece uma pista de que os influxos do movimento da Nova Museologia, que afirmou a "função social dos museus e o caráter global de suas intervenções", de acordo com a Declaração de Quebec (1984), foram incorporados. As disputas, claras ou veladas, pela narrativa da República, demonstram que o Museu da República se transformou em um saudável campo de lutas, de tensões, de memórias e de esquecimento, de tradições e de contradições.

6. MUSEU DA REPÚBLICA. *Museu da República. Espaço de cidadania.* Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

Notas finais

Enquanto unidade vinculada ao Museu Histórico Nacional, entre 1960 e 1983, o Museu da República esteve sob a direção geral de Josué Montello (de sua inauguração até 1967), Leo Fonseca e Silva (1967 a 1971), e Gerardo Britto Raposo da Câmara (1971 a 1983). Neste período, ocuparam a chefia da Divisão Museu da República, entre outros profissionais, as museólogas Jenny Dreyfus, Ecyla Castanheira Brandão e Clara Goldfarb. Após a sua autonomia administrativa, o Museu da República teve os seguintes diretores: Lilian Barreto (1983-1989), Neusa Fernandes (1989-1990), Helena Severo (1990-1991), Anelise Pacheco (1991-2003), Ricardo Vieiralves (2003-2007) e Magaly Cabral (2007 aos dias atuais).

A realização deste artigo só foi possível graças às informações relatadas pela museóloga Ecyla Castanheira Brandão, que integrou a equipe de montagem do museu em 1960. ■

Cícero Antônio F. de Almeida é museólogo, coordenador de patrimônio museológico do DEPMUS/ Ibram e professor de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UniRio.

Desde sua autonomia administrativa, o Museu da República contou com seis diretores. Na foto, a museóloga, pedagoga e mestre em educação, Magaly Cabral, diretora da instituição desde 2007.

Foto: Acervo Ibram/ Cícero Antônio F. de Almeida

"A CADA MOMENTO, O NOSSO OLHAR É UM OLHAR DIFERENTE DENTRO DO MUSEU"

(ENTREVISTA DE MAGALY CABRAL A CÍCERO DE ALMEIDA)

Cícero de Almeida: Professora Magaly Cabral, a educação, os museus e a Museologia fazem parte de sua vida há muitos anos. Conte-nos um pouco sobre a sua trajetória profissional antes de assumir a direção do Museu da República.

Magaly Cabral: Minha formação primeira é de professora de sala de aula. E foi como professora que eu estava trabalhando no distrito educacional, como coordenadora de folclore e música popular, com as escolas de Copacabana, que eu fui convidada então pelo professor Fernando Portela a trabalhar na FEMURJ (Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro), como diretora do departamento de dinamização. Lá eu comecei organizando concertos e cursos nos museus e a visita de escolas aos museus, basicamente agendando ônibus – bons tempos aqueles que a gente tinha ônibus pra oferecer nas escolas. E aí eu percebia que não era só isso, havia alguma coisa mais em relação às escolas e aos museus. Então dei uma sugestão aos museus: vamos oferecer um material ao professor sobre o museu, para que quando ele venha com a escola já traga alguma referência. Daí foi evoluindo, fui sentindo o que era essa relação museu-escola, ao lado da minha experiência de professora que tinha visitado museus com seus alunos. Me lembro de levar meus alunos da Maré, da escola que eu trabalhava na Maré, a visitar o Museu Histórico da Cidade... uma experiência...

CA: Isso em que ano Magaly?

MC: 1977. Em 1979, eu sou apresentada ao ICOM (Conselho Internacional de Museus) pela Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Novaes, e em 1979, vou ao congresso do CECA (Comitê Para Educação e Ação Cultural em Museus) em Portugal, Coimbra. E aí voltei do comitê do ICOM, em Portugal, decidida... eu tava fazendo faculdade, não tinha ainda nível universitário em 1977, os três filhos estavam criados, eu tinha decidido continuar meus estudos, tava cursando a faculdade de Comunicação. Aí eu volto de Portugal, no encontro do CECA, decidida e falei não é Comunicação, é Educação. Meu caminho é continuar com a Educação. E aí mudei pra faculdade de Educação e me formei em Pedagogia. Quando eu terminei Pedagogia, eu falei "bom, mas vamos fazer Museologia, porque aí eu acho que eu completo".

CA : Em 1984, né?

MC: A profissão de museólogo tinha sido reconhecida e os colegas que exerciam a função de educação estavam com dificuldades para serem reconhecidos como museólogos. Um comportamento engraçado, porque na lei uma das atividades técnicas era a educação. E os que exerciam há muitos anos a educação em museus, não estavam sendo reconhecidos como museólogos. Aí eu falei: não vou ficar mendigando pra que me reconheçam como museóloga. Eu faço Museologia, não tem problema. E assim eu fui fazer Museologia.

CA: Mas você havia antes dirigido o Museu do Primeiro Reinado?

MC: Não, não, não! Eu era do Setor Educativo. Depois eu fiquei dirigindo o Setor Educativo dos museus da FEMURJ, que depois se transformou na Superintendência de Museus da FUNARJ. Aí em 1987, quando eu acabo o curso, eu sou

"O Museu da República não tinha uma exposição que falasse da República, então o visitante vinha ao museu e encontrava um palácio lindo, o segundo andar é deslumbrante, mas ele visitava um museu-casa, porque o Museu da República se confunde com um museu-casa. (...) Então, esse era um desafio: montar uma exposição sobre a República brasileira".

convidada a dirigir o Museu do Primeiro Reinado, a Casa da Marquesa de Santos. Aí tava dirigindo a Casa da Marquesa, quando o Professor Eduardo Portela pediu pra eu assumir temporariamente a Superintendência de Museus do Estado. Acabei ficando, depois o Professor Portela saiu, veio Rafael de Almeida Magalhães e me convidou a permanecer e então eu acumulei a Superintendência de Museus e a direção do Museu do Primeiro Reinado. Em 1994, falei "tá na hora de fazer o meu mestrado". Quando eu passei para o mestrado, fui convidada pra chefiar a Casa de Rui Barbosa, e vou terminar o mestrado em 1997 na área de educação. Meu mestrado é sobre educação em museus, trabalho analisando educação patrimonial, uma proposta de atividades com crianças de 5 anos de idade no Museu Imperial. Aí peço demissão voluntária do estado do Rio de Janeiro. Em 2002, resolvi que ia parar e que ia me dedicar especificamente à educação em museus, como eu tinha pedido demissão voluntária eu não podia ficar em museu algum, minha permanência hoje em qualquer museu só pode ser com função de confiança já que não sou funcionária nem mais do Rio de Janeiro e nunca fui da área federal. Saí da Casa de Rui, continuei até colaborando com a Casa de Rui voluntariamente na área da educação, fazia encontros com os professores. Entre 2003 e 2007, acho que viajei quase que o Brasil inteiro fazendo oficinas de educação em museus. E, em 2007, fui convidada a dirigir o Museu da República, relutei um pouco, mas era um desafio.

CA: O Museu da República é um dos mais importantes museus brasileiros. Está instalado no Palácio do Catete, cuja arquitetura e decoração representam o que há de mais sofisticado da herança das aristocracias cafeicultoras do Império e que, posteriormente, foi sede da Presidência da República entre 1897 e 1960. Fale–nos um pouco sobre a experiência de dirigir o museu, assinalando os principais desafios e as principais dificuldades encontradas.

MC: Quando fui convidada para dirigir o Museu da República eu custei a dizer sim, porque tinha me proposto a ficar com a questão da educação em museus somente, e porque era um desafio, realmente, dirigir o Museu da República. Enfim tive que pensar duas vezes, né? É um museu de respeito, qualquer museu, por menor que seja, pequeno, de uma sala, é uma responsabilidade. Mas um museu desse porte, como o Cícero mesmo descreveu, a responsabilidade é muito maior. Então resolvi topar, não me arrependi não.

Foto: Acervo Ibram/Sylvana Lobo

O antigo Palácio Nova Friburgo, atual Palácio do Catete, é um dos principais símbolos do período em que a aristocracia escravocrata cafeicultura esteve à frente do comando do país. Tornando-se sede do governo republicano, esse simbolismo transferiu-se para a nascente República, dependente ainda da cafeicultura e de seus "barões".

CA: Magaly, tem algum desafio maior que você pode nos contar? Que desafios são esses concretamente? É interessante pra nós ter a sua visão de gestão, e como é uma revista que vai ser lida por museólogos, enfim né... Quais são os desafios práticos da gestão da direção do Museu da República?

MC: Olha um desafio grande que eu custei a dar conta dele, e só fui dar conta esse ano, e ainda não estou satisfeita, foi escrever o Plano Museológico do Museu da República, não é fácil. E engajar os funcionários no projeto de redigir o Plano Museológico, não é que não queiram, mas é difícil, é difícil trazer todo mundo para estar ali... consegui, mas levou um tempo, demorou. Escrever um Plano Museológico é complicado, não é fácil não, isso pra qualquer museu. Agora, aqui no Museu da República eu encontrei um desafio que eu não achei que fosse encontrar, ainda não dei conta, não e ainda não estou feliz, não. Há uma coisa minha de perfeccionismo que eu tenho de saber controlar. Penso: faça, buscando fazer o melhor; faça, não fique esperando que vá ser perfeito, porque não vai ser possível, ninguém é perfeito, aliás se atingir o perfeito vai embora pra casa e deita no caixão que é melhor, né? Então não é isso. Encontrei outro desafio aqui

que não pensava encontrar, que era a recuperação da informatização do acervo desse museu, que já tinha sido feita. Consegui encontrar o HD. A partir desse HD encontrado, no que eu chamo de uma expedição arqueológica informacional realizada no museu, nós conseguimos recuperar os dados e hoje o banco de dados do museu está funcionando. Se eu não tiver feito mais nada de bom no Museu da República, acho que isso foi essencial pro museu, recuperar o banco de dados. E hoje funciona, e ponto.

CA: A Magaly tem muita preocupação de não descontinuar a gestão, acho que isso é uma maturidade do gestor. Ao invés de procurar e achar esse HD, qualquer outro em seu lugar começaria do zero. Quais são as demais prioridades de sua gestão?

MC: Bom, foram duas as prioridades. Uma foi restaurar o banco de dados e tentar recuperar o *site republicaonline*, que é maravilhoso, fundamental. A outra a gente conseguiu fazer esse ano, que é a seguinte: o Museu da República não tinha uma exposição que falasse da República, então o visitante vinha ao museu e encontrava um palácio lindo, o segundo andar é deslumbrante, mas ele visitava um museu-casa, porque o Museu da República se confunde com um museu-casa. No seu segundo andar principalmente, ele é uma residência mantida como na época do barão e da Presidência da República. Então o visitante do Museu da República e visitava um museu-casa. E a República? Que reflexões o museu propunha ao visitante pra pensar a República? Então esse era um desafio: montar uma exposição sobre a República brasileira. Antes disso, a gente priorizou trabalhar a Constituição brasileira nos seus 20 anos, porque isso é trabalhar a República. Não podíamos deixar passar. Ainda mais porque o Museu da República detém todo o acervo da Assembleia Constituinte. São 19.000 itens no acervo do Museu da República sobre o período da Assembleia Constituinte. Obras de arte de Luis Áquila e Rubens Gerchman, não podiam passar em branco. E não passaram. Tivemos realmente todo um trabalho com exposição, ciclos de debate, seminário, projeto educativo, visitas monitoradas – tivemos o apoio da Fundação Ford, foi fundamental. Foi muito bom porque a Fundação Ford procurou o museu pra saber se nós estávamos pensando em fazer alguma coisa em torno de cidadania, direitos humanos, e aí nós tínhamos um projeto pronto que estávamos inscrevendo na Lei Rouanet e apresentamos a Fundação Ford. Quando eles viram o projeto, eles queriam inicialmente oferecer 500 mil dólares, no final eles ofereceram 800 mil dólares pra gente trabalhar. E hoje a gente tem três publicações maravilhosas resultantes desse trabalho. E uma delas eu acho fundamental. E aí foi uma exigência minha para a equipe. Uma sala onde o visitante exprimisse hoje suas reflexões sobre a Constituição, 20 anos depois. O que ele achava da Constituição hoje. E temos um livro publicado com as opiniões dos visitantes.

CA: O museu possui um extenso parque, bastante importante para o lazer dos moradores do Catete e dos bairros vizinhos, próximos. Como tem sido a relação entre o museu e esse público específico? Quais ações e atividades o museu tem priorizado no sentido de incentivar e ampliar as relações estabelecidas com a região onde está inserido?

MC: Essa pergunta tem dois momentos. Com a região (escolas, vizinhança), por exemplo, com a escola Ciep Tancredo Neves, nós desenvolvemos o projeto durante o ano de 2009, que durou o ano inteiro, as crianças vinham aqui mais de uma vez. A primeira visita monitorada, orientada, depois foram voltando para outras atividades que foram discutidas com os professores. Nós propusemos e os professores tiveram a liberdade de dizer "isso a gente quer, isso não, o que falta no lugar disso e fazer aquilo". E aquilo foi feito. Foi um projeto chamado "Todos juntos: pela autonomia e cidadania no espaço da República".

CA: A atividade foi construída com os professores para que se desse no Museu da República?

MC: Sim, nós fomos à escola, propusemos à direção da escola e a escola aprovou.

CA: Magaly, podemos dizer que sua proposta é a de não pensar educação museal somente nos moldes de receber alunos, "ensinar" alunos, mas perceber como a atividade entra na relação com a escola, como os professores são sensibilizados a instrumentalizar o museu como um mecanismo de pedagogia, certo?

"Porque no museu, qualquer museu, a cada dia que você entra nele, você descobre coisas novas, mesmo nós profissionais, mesmo nós que trabalhamos. (...) A cada momento, o nosso olhar é um olhar diferente dentro do museu".

MC: Sem dúvida. Essa é a linha adotada atualmente aqui no museu. Eu encontro com os professores uma vez por mês. Ninguém quer "domesticar" professor e nem dizer "assim se faz a visita". A gente dá ideias, suportes e o professor vai criar a sua visita. Então a reunião para discutir um projeto é para que ele se sinta partícipe. Até porque a gente tem que ouvir o professor. O professor tem muito a nos contar. Eu brinco, na nossa rede de educadores de museus no Rio de Janeiro, a gente já discutiu isso: fazer uma reunião com professores para discutir educação em museu em que eles é que serão os protagonistas da educação em museus, e não nós, educadores de museus. Vamos lá ouvir. Que críticas eles têm a nos fazer? O que eles sugerem que a gente passe a fazer? Eu acho que é isso. A gente tem aqui no museu, além do encontro uma vez por mês com os professores. Eu queria dizer uma coisa: meu papel aqui na direção do museu – isso é que eu queria que ficasse registrado – é apoiar a equipe do

Foto: Acervo Ibram/Sylvana Lobo

Marcado pelo autoritarismo e pela repressão, o regime militar foi um dos períodos mais difíceis na história do Brasil republicano. A luta contra a censura e a perseguição aos "terroristas" são alguns dos aspectos mostrados na "República da Ditadura (1964-1985)", uma das seções da exposição A Res pública Brasileira.

museu. Meu papel aqui é dar uma ideiazinha, um pontapé e eles vão. O projeto da exposição da Constituição foi da Maria Helena Versiane, que é assessora de pesquisa. O que eu fiz, quando vim dirigir o museu? Eu falei: "eu quero ter uma assessora de pesquisa formada em História". Eu não sou historiadora, mas esse museu é um museu de história. Então, é necessário que tenha alguém da área da História que vá orientar os caminhos que nós vamos seguir. Então esse projeto da Constituição, quando a Fundação Ford chegou aqui, encontrou um projeto pronto. O projeto educativo foi a Silvia Monerat que entrou de licença e depois foi continuado pela Lurdinha, antiga funcionária do museu. Então, é um projeto formulado pelo educativo. Eu estou junto. Eu estou junto em tudo. Também eu meto o meu "bedelho" em tudo, eu quero estar em todas (risos). Mas é uma equipe que formula e faz. E aí eu queria registrar uma coisa que se chama "República dos Professores", que é muito interessante. Faz-se um

convite a um especialista – seja da área de literatura, de música, de cinema, de teatro, de história – para falar de um tema relacionado à República para os professores. Então, não é para ficar dizendo "oh, o museu tem isso, tem aquilo, visite fazendo assim ou assado", mas é... olha aqui: Machado de Assis no Museu da República, um texto de Machado de Assis que pode trazer para o Museu da República, né? É essa a relação que resulta numa revista: a Revista do Professor. E para mim é um encanto a Revista do Professor.

CA: Fale um pouco sobre a pesquisa de opinião realizada pelo museu.

MC: Pesquisa de comportamento dos visitantes do jardim. O que eu intuía eu queria ver através da pesquisa como é que era. E não deu outra: 75% dos usuários do jardim já entraram no Museu da República, mas 25% não. Para usuários, 25% nunca terem entrado no museu para mim é um percentual alto. A pesquisa foi feita em abril de 2009. Nós havíamos inaugurado a exposição da Constituição no dia 15 de novembro de 2008. Estávamos em abril de 2009, a exposição estava acontecendo. Já tínhamos feito o primeiro debate em março, no jardim. Nós fizemos dez debates no jardim, não fizemos no auditório. Por quê? Porque a gente queria pegar o público do jardim, trazer o público do jardim para o debate. No auditório "ah, não sobe porque fica com vergonha". Então vamos botar no jardim. Então, já tínhamos inaugurado a exposição, já tínhamos feito o primeiro debate e aí é o seguinte: 89% desses 75% que já tinham visitado o museu não tinham visitado a exposição da Constituição. Ela estava há cinco meses em cartaz. Tinha *banner* na entrada, *banner* aqui nos fundos do museu, tinha *banner* na minha janela, tinha *banner* no gradil. O que falta? Essa é a pergunta. O que eu teria que fazer para ir lá visitar o museu? Maiores informações? Sim. Visita guiada? Sim. Chamei o educativo, nós tínhamos monitores, eu disse "agora vamos percorrer o jardim, junto aos grupos no jardim, vocês vão convidar para visitar a exposição". Eles foram. "Ah, hoje não". "Então, que dia? Terça-feira, às três da tarde?" "É, terça-feira às três da tarde". Terça-feira às três da tarde: "Ah... não vamos, não".

CA: Magaly, essa é uma questão recorrente nos museus, não é?

MC: Pois é. Eu quero saber o que é necessário fazer, onde nós, museus, estamos errando.

CA: Exatamente.

MC: Onde nós, museus, estamos errando? O que eu preciso fazer? Falta de informação? Então o jardim está cheio de chamada convidando para a Exposição da República. Está lá: na entrada da praia do flamengo tem; ali, mais adiante, tem; aqui tem; na entrada de cá tem *banner*. Aí diz qual é o horário, que dia que é de graça – é de graça às quartas-feiras e aos domingos.

CA: Esse é um desafio mais complexo.

MC: É um desafio complexo.

CA: Você não acha que devemos estender o conceito de museu ao parque também?

MC: Claro! Com certeza, usar o coreto como espaço, por exemplo, é uma coisa que eu gostaria de fazer e acho que aí é uma tentativa com esses usuários, porque quando a gente faz a exposição no coreto ela é super-visitada, visitam bastante, aí vão lá. O que eu gostaria de ter no coreto, e só não faço porque não tenho segurança e não foi possível agora aumentar o número de seguranças (eu queria um específico para ficar lá), é uma peça do palácio dentro do coreto.

CA: Dentro do coreto?

MC: Dentro do coreto.

CA: Ou seja, a cada mês uma nova peça.

MC: Em referência ao palácio. Convidar o visitante para que ele visse a peça ali, o que eu vou tentar fazer via vídeo. Vou tentar fazer vídeo. Então se o visitante optar por uma imagem lindíssima, o Salão Nobre, e o convite "Você conhece?" e destaco alguma coisa outra da presidência, por exemplo, quem sabe isso não começa a dar ... "Opa! Tem coisa (...) Não me lembro, deixa eu ir lá ver outra vez, né?" Porque no museu, qualquer museu, a cada dia que você entra nele, você descobre coisas novas, mesmo nós profissionais, mesmo nós que trabalhamos. Você, que trabalhou muitos anos aqui no museu, se entrar lá agora, o olhar é outro. A cada momento, o nosso olhar é um olhar diferente dentro do museu.

CA: É. A Magaly é educadora... é a perspectiva dela...

MC: É isso, é um olhar diferente. Então, continuando: qual é o papel do museu? É despertar esse olhar no visitante, né? Despertar a curiosidade, fazer com que o visitante se faça uma série de perguntas. Como diz o professor Ulpiano Bezerra de Menezes, museu não é para responder, museu é para provocar perguntas. Então se a gente conseguir que o visitante saia daqui fazendo perguntas, eu acho que a gente tá atingindo o objetivo. Não quero dar respostas ao visitante. No caso mais específico do Museu da República, eu gostaria de saber isso. É uma pesquisa que a gente tem que buscar fazer com a nova exposição sobre a República. Será que ele está saindo daqui se perguntando: "o que que é República?

"Como diz o Professor Ulpiano Bezerra de Menezes, museu não é para responder, museu é para provocar perguntas. Então se a gente conseguir que o visitante saia daqui fazendo perguntas, eu acho que a gente tá atingindo o objetivo".

O que que é *res publica*? " Que é o nome que a gente deu para exposição. A gente não chamou a exposição de A República brasileira, mas sim de "A *Res Publica* brasileira", a "coisa pública brasileira". Pode ter gente que, de pronto, pense que a gente escreveu errado. Pode até parecer que a gente escreveu errado. E houve até reação, quem dissesse isso...

CA: Quem mandasse uma cartinha dizendo "diretora, olha seu revisor"...

MC: Será que a gente tá conseguindo fazer com que a pessoa saia daqui pensando no que é a coisa pública brasileira, o que é democracia. É uma pesquisa que a gente tem que vir a fazer daqui a algum tempo para ver se a exposição tá cumprindo o seu papel. A gente levantou questões e a exposição tá dividida em seis conjunturas. Aliás, diga-se de passagem, e isso é importante a gente frisar... Você, ainda há pouco, falou e é uma grande preocupação minha, a gente pegar o que foi feito de bom, não tem que inventar a roda, né? Não precisa reinventar a roda. Então, um dia, por exemplo, logo assim que eu assumi, andando com Mario Chagas no museu, ele falou: "Pois é, quando Cícero e eu trabalhávamos aqui, na direção de Lilian Barreto, havia a ideia de fazer um espaço de atualização." Eu falei "o que que é isso, o que que é?" Em 2007[1], a gente abriu um espaço de atualização aqui no museu. Que é o espaço de atualização? É um espaço onde o visitante encontra o jornal do dia, onde encontra a televisão para ele ver o noticiário do dia, tem o computador onde ele entra no *republicaonline* (www.republicaonline.org.br). Então, como é que a gente se coloca a par dos acontecimentos? Não é através da notícia, da mídia? Não tem outra forma de você estar ciente do que está se passando no país, Governo Federal, Governo Estadual, Governo Municipal. É através do noticiário, do jornal, do noticiário televisivo ou da rádio que você se informa. Ali é um espaço de atualização, o visitante pode sentar, descansar, ler o jornal, ver notícia na televisão e ainda tem outros materiais sobre o museu. Porque também se ele quiser se aprofundar mais sobre o museu, ele senta ali e tá ali para ele tirar os materiais e ler: os presidentes que ocuparam, a história do palácio, a história do jardim, tudo isso baseado no livro do Cícero[2]. Então tá lá um material pro visitante sentar e ler. É um espaço de descanso, mas é de atualização através do noticiário. Isso eu

1. Depois de ouvir a proposta.

2. *Catete: memórias de um Palácio*, editado pelo Museu da República.

ouvi do Mario Chagas. Passa o tempo e a gente começa a discutir a nova exposição da República e Vera Mangas, que hoje é minha assessora técnica, tinha acabado de voltar para o museu, entra na discussão da exposição e diz que no arquivo, havia um projeto de 1986 para quando o museu fosse reaberto, porque ele estava em obras no período. O museu fechou entre 1983 e 1989 para grandes obras porque ele ficou ameaçado de ruir por causa da construção do metrô. A obra do metrô aqui ameaçou o físico do museu. E ele necessitava de restauração também da sua decoração: existem no arquivo fotos incríveis. A gente vê o canteiro de obras aqui. Ele ameaçou mesmo: ele ia ruir. Foi uma obra e tanto que foi feita aqui no museu. Mas, enquanto estava fechado, o museu não parou não: o serviço educativo fez uma série de atividades. E a equipe de pesquisa, lideradas pela professora Aparecida Mota e pelo professor José Luiz Werneck da Silva, além dos museólogos, elaborou um projeto para quando o museu abrisse. Aí eu falei "quero ver o projeto". Quando eu vi o projeto, falei "não tenho que inventar a roda, vamos implementá-lo sem dúvida." Aí, Maria Helena Versiani, que era curadora da exposição, achou excelente o projeto também, concordou, só fez modificações nas conjunturas até porque vocês iam só até um período e nós queríamos ir até a atualidade.

"O propósito do Museu da República (...) é o seguinte: a República é hoje, a República não acabou. O Império teve um período histórico, acabou. A República não acabou, a República tá aí e somos nós que fazemos a República. Será que isto está sendo passado para o visitante, que somos nós que fazemos a República, que é a nossa época?"

CA: Quando começamos esse projeto aqui, nem a Constituição de 1988 estava promulgada. Eu diria, Magaly, que a sua ideia de *res publica* é uma ideia possível hoje num país que pode discutir, que amplia a capacidade de discussão porque, também naquela época, havia muitas dúvidas em relação a como enfrentar um problema de um país que acabava de fazer uma Constituição e recém saía de uma ditadura.

MC: E ainda vivia uma certa insegurança. Hoje a gente fez a exposição sobre o Tancredo Neves comemorando a redemocratização brasileira, vinte e cinco anos depois. A gente fez a exposição que foi de abril a julho e, agora, essa exposição tá em São João del-Rei, no Museu Regional de São João del-Rei, que é um museu nosso, do Ibram. Fizemos juntos com o João Luis Barbosa, diretor do museu de São João del-Rei, que participou da discussão, da montagem da exposição. Então, fechando isso, eu acho assim: a gente tem que pegar o que outros fizeram de bom e dar

Foto: Acervo Ibram/Sylvana Lobo

O antigo Palácio Nova Friburgo, atual Palácio do Catete, é um dos principais símbolos do período em que a aristocracia escravocrata cafeicultura esteve à frente do comando do país. Tornando-se sede do governo republicano, esse simbolismo transferiu-se para a nascente República, dependente ainda da cafeicultura e de seus "barões".

continuidade, trabalhar e melhorar, se possível, né? Se puder colocar alguma coisa... O propósito do Museu da República, pelo menos hoje, na minha visão, é o seguinte: a República é hoje, a República não acabou. O Império teve um período histórico, acabou. A República não acabou, a República tá aí e somos nós que fazemos a República. Será que isto está sendo passado para o visitante, que somos nós que fazemos a República, que é a nossa época? O Museu da República deve sugerir isso ao visitante: "você tem uma responsabilidade: junto com o Museu da República, nós todos temos uma responsabilidade em relação ao país, em relação à cidadania, em relação à democratização a partir da República."

CA: A questão republicana é um objeto de estudo do museu...

MC: Com certeza.

CA: O museu é vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus, uma autarquia criada no ano passado, que tem o papel de coordenar a política nacional de museus. Como museóloga, educadora, profissional de museus há muitos anos, como é que você vê, Magaly, que expectativa você tem em relação ao desempenho do Ibram no que concerne ao desenvolvimento dos museus no Brasil? Como isso tem se dado na prática no Museu da República?

MC: O Ibram foi criado em 2009, e agora em 2010, ele ainda está se consolidando. Não é fácil. É uma nova autarquia, até ela realmente ficar de pé, firme, é algum tempo. Agora, o fato é o seguinte: esse trabalho vem acontecendo, independente do Ibram, esse trabalho vem acontecendo desde 2003 com o Departamento de Museus. Então, o Ibram é um resultado desse trabalho, né? Eu acho fundamental. Ter um instituto que cuida especificamente dos museus, é fundamental. Tem que fortalecer e avançar nas ações que vieram a partir da Política Nacional de Museus, que aí foram várias as ações e agora tem que dar continuidade e consolidar. Eu acho ele fundamental para os museus do país como um todo, com seus editais, com suas oficinas de capacitação, com o estímulo à formação, com as universidades: eram duas, hoje são dezesseis. Isso é um papel que veio do DEMU. Uma coisa importantíssima que aconteceu foi ouvir a categoria, os profissionais dos museus, não foi só o museólogo. Profissionais de museus foram sendo ouvidos para a Política Nacional de Museus, para o Sistema Brasileiro de Museus, para o Estatuto dos Museus, não participou quem não quis, porque todos foram chamados a colaborar. Bom, então eu acho que o futuro é maravilhoso. Esse momento tá difícil? Tá! Esse momento é difícil porque tá ajustando, tá "azeitando". Estamos sofrendo, não tá fácil não, mas também temos que compreender esse momento, esse ajuste, mas eu acho que será muito bom para os museus do Ibram. Os chamados "pequenos" museus do Ibram hoje têm, cada um, seu diretor.

CA: Além do corpo funcional, pela primeira vez, instituído por concurso. Na verdade, os pequenos museus nunca foram institucionalizados.

MC: Nunca. Então quando você pensa que os museus, vamos chamar entre aspas, de pequenos, regionais, eles estão hoje procurando um rumo. Ainda não têm uma autonomia administrativa: vão ter, no futuro, porque ter uma autonomia administrativa demanda um novo concurso para suprir o museu de gestores. Não é fácil montar um departamento administrativo.

CA: Assim, Magaly, como você entendeu que não poderia haver ruptura, "terremotos" entre as direções, acho que a política de museus é uma onda que só acrescenta. Se não houver nenhum tipo de ruptura, quer dizer, críticas a ela são sempre necessárias que existam, mas a construção dela é contínua.

MC: Exatamente.

CA: Nós não tínhamos concurso há muitos anos: você sabe disso, Magaly.

MC: Há muitos anos. Acho o seguinte: ganhe quem ganhe a eleição[3], o Ibram, nós museólogos, sejamos

do Ibram ou não, estejamos na direção ou não, não podemos deixar que ele se acabe. Tem que haver um comportamento dos museólogos de atenção ao que será feito.

MC: Sejamos vigilantes, com o edital Modernização de Museus, o edital Mais Museus, o Prêmio de Ação Educativa nos Museus. Isso não pode acabar. Não há hipótese de isso acabar. Se acabar, estão assinando o decreto de morte dos museus. Então os museólogos têm que estar atentos.

Foto: Acervo Ibram/Sylvana Lobo

Inaugurada em vinte e um de abril de 2010, a exposição *A Res pública Brasileira* apresenta diferentes momentos da vida republicana no país, da Proclamação da República aos dias atuais. Na foto, imagens que retratam o *impeachment* do então presidente Fernando Collor em 1992.

CA: O que a exposição "do Catete ao Catetinho" vai abordar? Vai ser uma exposição conjunta com o Catetinho?

MC: Não. Quer dizer, de certa forma será, porque o Arquivo do Distrito Federal vai nos ceder o acervo fotográfico, nós já estamos em contato. Eu tenho uma proposta para fazer ao Catetinho. Conversando numa reunião lá em Brasília, no intervalo de reunião, Mario Chagas fala que tinha uma ideia "do Catete ao Catetinho". Epa! Isso aí dá caldo! Mario, vamos fazer uma exposição sobre isso! Nós queremos oferecer, inclusive, depois que pudermos restaurar a maquete (nós temos duas maquetes do Museu da República) eu gostaria de ceder por empréstimo uma das maquetes ao Catetinho, para estar lá. Porque realmente... aí entra aquele lado que o Mario Chagas também tem e você também tem: do educativo. Aí o visitante chega lá, tem um texto lá que fala do Palácio do Catete, mas a criança, principalmente, não conhece o Palácio do Catete. Então se tiver uma maquete do Palácio do Catete lá já ajuda. Então é isso, 15 de novembro seria essa exposição. E aí teremos outras coisas, tipo o relançamento do livro *Memórias de um Palácio*, um concerto, e a exposição também está aí, ela tem seu papel. Também desejo fazer do Museu da República um espaço de congregação dos museus-casa de presidentes da

3. *A entrevista foi realizada antes da eleição presidencial de 2010.*

Foto: Acervo Ibram/Sylvana Lobo

Dentre os presidentes que passaram pelo Palácio do Catete, Getúlio Vargas é sem dúvida aquele que ocupa um espaço privilegiado no imaginário dos visitantes do Museu, ocupando por isso, um espaço próprio na exposição permanente.

República, ele ser o centro de referência da memória republicana; com esse *site*, www.republicaonline.org.br, isso já existe. Nós fizemos em 2008 o *Primeiro encontro de memória e museus-casa de presidente da República*. Todos os arquivos e museus casas dos presidentes participaram. Fizemos junto com *a Comissão memória dos presidentes da República*.

CA: Em relação ao tema museu-casa, uma questão é muito sensível ao Museu da República. Trata-se do quarto onde Getúlio Vargas se suicidou. Como discutir essa personagem dentro da exposição?

MC: O palácio por si só e como acervo é impressionante. Eu queria fazer um comentário sobre isso, esqueci. Ah sim, tem a ver com pesquisa de público, observação de público. Nós tivemos uma exposição de arte contemporânea dentro do museu, já tinha havido outras aqui em outras direções, tipo intervenção. Só que não havia uma forma de aferir o comportamento do público. Dessa vez tinha: tem um livro na portaria do museu no qual os visitantes são convidados a fazer suas críticas e sugestões. Ele é lido, inicialmente. Se o visitante quiser, ele deixa email ou endereço e a gente responde aos visitantes com um cartão à sugestão ou à crítica... A gente dá uma resposta ao visitante. E a gente aproveita e faz uma ligeira pesquisa de onde ele vem, se é do Rio de Janeiro, de qual o bairro, qual a faixa etária, se é estudante, qual nível de formação, idade, algumas questõezinhas. Aproveitei uma ideia que vi em Londres, na Tate Gallery, onde havia um *folder* chamado "Fique em contato".

CA: Essa pesquisa vai continuar? Como vai funcionar?

MC: A gente vai deixar um papel em vários pontos do museu. Na Tate Modern é assim. Você esbarra com aquilo ali e é convidado a pegar, preencher e depositar na urna. Tá pronto, o *layout* está pronto, havendo recurso para imprimir a gente quer fazer um "fique em contato". É isso... E por conta desse livro de críticas e sugestões, o que a gente percebeu como um problema (eu até apresentei no CECA, no *Comitê de educação no Canadá*, cujo tema era museu e turismo uma fala: "quando o museu não agrada ao turista" (risos), exatamente ao contrário... ao invés de estar falando bem...)

CA: Com base no resultado da pesquisa?

MC: Com base nos resultados. Era uma exposição de arte contemporânea que tinha algumas intervenções em algumas salas. Detestaram!!! As pessoas diziam: "Eu vim aqui para ver o palácio como ele é!" Então, não interfira!

CA: Mas foram turistas?

MC: Fundamentalmente turistas. "Eu não vim do Norte do Brasil para conhecer o palácio, e chegar e não ver o palácio como ele é, porque tem interferência de uma obra de arte." Fundamentalmente foram turistas de diversos estados do país. Aí eu aproveitei, tinha gente do Conselho Internacional de Museus aqui...

CA: Durante essa exposição?

MC: Durante a exposição, então eu pedi a eles estrangeiros que visitassem e dessem sua opinião. Por exemplo, uma delas falou: "não gosto, quero

ver o palácio tal como ele é". Aí eu mesma vivi essa experiência. Porque meses depois, eu viajo a Nova York, fui ao Guggenheim, que tem um acervo maravilhoso, e ele estava totalmente sem o acervo, ocupado por uma exposição de arte contemporânea de um único artista. Todo, todo! Todo ele, de cima abaixo. Era a exposição de um chinês se eu não me engano. Aí eu fiquei frustrada e falei "caramba, era isso...". Então pelo menos em janeiro, fevereiro e julho não é hora de ter uma exposição de arte contemporânea. Já em outros meses eu não sou contra! Eu acho que é interessante dialogar a arte contemporânea com o território antigo. Eu gosto, desde quando eu dirigia a Casa da Marquesa de Santos, que eu queria fazer uma coisa dessas e não tive chances. Agora, respondendo a você: Não pode fechar o quarto do Getúlio em hipótese alguma! Não há hipótese! Só pode melhorar o quarto do Getúlio. Como a gente fez: restaurar o pijama, e agora o pijama é mostrado frente e verso, o pijama está em pé, então você pode ver a manchinha aqui atrás, então você pode melhorar...

CA: Em outros tempos se cogitou acabar com o quarto do Getúlio.

MC: Ele marca! Ele é um movimento político e histórico... Consegue mudar um quadro político a favor dele, morrendo. Mas... a favor dele! E depois o aspecto pessoal, 24 de agosto é dia de romaria. Romaria! Ano passado, que a gente expôs o pijama, tinha acabado de restaurar o pijama, ao invés de voltar com o pijama qualquer dia, voltamos no dia 24, é claro. A gente tem sempre que fazer alguma coisa. Agora a gente acabou de restaurar a coleção de livros dele, ali montamos uma exposição para mostrar ao público, acho que tem que devolver ao público as ações diversas. Essa exposição mostra ao público uma ação interna de restauração. Então, estamos devolvendo ao público, mostrando que os livros foram restaurados, ao mesmo tempo em que damos a conhecer os livros dele... Então, temos sempre que fazer alguma coisa, porque o público espera.

MC: Pode!

Liana Pérola: Só para acrescentar outro ponto: estamos falando aqui do público do entorno e do brasileiro. Mas o Rio de Janeiro está se preparando para receber um público internacional. Já está sendo pensado o público

estrangeiro que vai estar por aqui daqui a poucos anos? Ou ainda está cedo para isso?

MC: Não, não está cedo não... Temos que ir pensando. O Ministério do Turismo, numa parceria com o Ibram, já vem no caminho de capacitar os museus de forma a atender bem os turistas, o estrangeiro. Já vem nessa linha... E claro que agora, para 2016... O Museu da República já está dotado de audioguia e *folders*. Nós capacitamos, em 2008, 91 guias de turismo para fazer o Circuito dos Sítios Históricos da República. O Ministério do Turismo achou interessante a capacitação dos guias, e estamos repetindo esse ano o circuito, devemos capacitar esse ano 600 guias de turismo com o circuito e donos de agência. Já tem uma agência que oferece esse circuito.

CA: Dos sítios históricos ligados à República...

MC: Sai daqui, vai à Igreja Positivista, passa pela Casa de Benjamin Constant, é um trabalho conjunto com o Museu Casa de Benjamin Constant. E que a gente deseja ver ampliar esse projeto para professor, eu e Elaine Carrilho, a diretora da Casa de Benjamin Constant. Mas esse ano não conseguimos. Sai da Casa de Benjamin Constant, vai para o centro da cidade, vai na Casa de Deodoro, passa na Praça da República, vai ao Palácio do Itamaraty...

CA: Fale-me mais sobre as preparações para 2014 (Copa) e 2016 (Olimpíadas)?

MC: Eu fui esse ano convidada a participar – o José Nascimento Junior (presidente do Ibram) também foi – de um seminário no Museu da Cidade de Londres. O diretor do museu está encarregado de coordenar todas as atividades culturais que os museus de Londres vão fazer para as olimpíadas de 2012. E aí, na verdade, ele nos convidou pra este seminário com o objetivo de pensarmos nas olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro. ■

"Também desejo fazer do Museu da República um espaço de congregação dos museus-casa de presidentes da República, ele ser o centro de referência da memória republicana; com esse site, www.republicaonline.org.br, isso já existe".

(Participaram **Liana Pérola** e **Maximiliano de Souza**)

O CATETINHO É SÍMBOLO DE UMA NAÇÃO.

ENEIDA QUEIROZ,
com a colaboração de André Amud Botelho e Vitor Rogério Oliveira Rocha

Atento às possibilidades mobilizadoras de um símbolo, Juscelino Kubitschek apontou, a partir do breve tombamento do Catetinho, a maneira pela qual essa casa projetara-se enquanto ícone de um período específico, o da construção de Brasília.

Objetos podem constituir-se em agentes evocativos de memórias, sensações e emoções. Uma casa, por exemplo, pode transformar-se em um artefato-testemunho de um acontecimento, como o nascimento de um filho. Essa casa, no entanto, só se transforma em suporte de memória porque existe uma relação entre os seres e as coisas. A partir de tal perspectiva fundadora do laço social, inaugura-se o elo simbólico. Objetos, casas, coleções e museus são alçados à condição de símbolos de tempos passados e mesmo de movimentos contemporâneos que se lancem ao futuro.

É necessária a existência de uma imaginação criadora para que as coisas sejam investidas de memória. A casa em questão é conhecida como "Catetinho". Qual a relação que podemos criar, portanto, com essa construção humilde de madeira?

Ao olharmos para essa casinha rústica do Planalto Central, podemos recordar que Frei Vicente, ainda no século XVII, afirmou que os brasileiros eram como caranguejos, pois só arranhavam as areias do litoral. Desde a colonização até o século XIX, tivemos um padrão de ocupação majoritariamente litorâneo do território. Nossos antepassados viviam numa dinâmica que o geógrafo Milton Santos denominou de arquipélago ou insular. As ilhas de ocupação, no Nordeste, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, pouco se comunicavam pelo território. Eram regiões autônomas que praticamente só mantinham relação com a metrópole.

Ao subirmos os degraus de madeira do Catetinho, podemos imaginar esse território fragmentado, as redes de pequeno alcance. Talvez o visitante não saiba que, até o início do século XX, cerca de 2/3 da população brasileira ainda vivia em uma área que não ultrapassava 20 km do litoral. Os quartos de mobiliário simples do Catetinho, no meio do cerrado, marcam o início de uma grande mudança na distribuição da população brasileira pelo território do país. Ao vermos as fotos do presidente Juscelino Kubitschek nas paredes desse museu, podemos lembrar outros

"Ao vermos as fotos do presidente Juscelino Kubitschek nas paredes desse museu, podemos lembrar outros governos, como o de Getúlio Vargas, o primeiro a tentar implementar um planejamento territorial para o país; a romper com a dinâmica do arquipélago e a promover a integração do território".

Foto: Arquivo Público do DF /autor não identificado

Trabalhadores vindos de Araxá (MG) ajudaram a construir a residência provisória do presidente da República na nova capital. O Palácio de Tábuas - depois denominado Catetinho - foi erguido em apenas dez dias.

governos, como o de Getúlio Vargas, o primeiro a tentar implementar um planejamento territorial para o país; a romper com a dinâmica do arquipélago e a promover a integração do território.

Da varanda do Catetinho podemos olhar seu jardim, a estátua de Juscelino Kubitschek, e pensar que a transferência da capital foi um esforço para o deslocamento de fluxos em direção ao interior do país. Podemos sentar nos bancos de madeira das mesas rústicas do térreo e visualizar a superação de um modelo majoritariamente rural para um urbano-industrial.

Chegar ao Catetinho de carro ou de ônibus é usar o Plano Rodoviário Nacional, criado no governo de Juscelino Kubitschek. Olhar as estradas é vivenciar a articulação territorial planejada nesse governo da década de 1950. De Brasília começaram a ser construídas as radiais que hoje ligam o planalto central às demais regiões do país.

Brasília foi a meta síntese do Plano de Metas do governo Kubitschek. Muitos afirmam que o Catetinho é símbolo de Brasília. Ao ser símbolo dessa cidade, ele consolida-se como símbolo ainda maior, pois a nova capital simboliza um projeto de nação que rompe com todo esse histórico de fragmentação e subdesenvolvimento (ou desenvolvimento irregular). Brasília é símbolo de uma nação voltada para o futuro, que buscava a interligação e o desenvolvimento de todas as regiões do país, mesmo as mais longínquas.

Dado o grande poder de polarização que Brasília já apresenta atualmente, percebe-se que a cidade conseguiu ser um foco irradiador de desenvolvimento no centro do país. Segundo a nova dinâmica das redes urbanas brasileira, publicada pelo IBGE em 2008, Brasília assume o segundo lugar na hierarquia das cidades brasileiras, ao lado da cidade do Rio de Janeiro. Vingaram a cidade e o projeto desacreditado por muitos. Ao tentar ocupar o território nacional e levar o desenvolvimento para o interior, Juscelino dava corpo a sua frase: "somos um continente e precisamos ter consciência disso".

Além de representar "o idealismo, a fé, a esperança, o amor ao trabalho, a bravura e o patriotismo de milhares de brasileiros que edificaram a Capital Federal", como afirmou o pioneiro Ernesto Silva[1], o Catetinho também é um instrumento de mediação entre um longo passado histórico, o presente e o futuro.

1. A frase pode ser encontrada em ARAÚJO, Raphael Ferreira. *Catetinho-Patrimônio esquecido de Brasília.* Pós graduação do Centro de Excelência em Turismo, UNB, 2009. p. 53.

Foto: Manchete Imagem

Tom e Vinícius voltando da fonte "Olho d'água" pela trilha que liga ao Catetinho. Inspirados nessa fonte, eles compuseram a famosa canção "Água de Beber".

Histórico do Catetinho

Em 2 de outubro de 1956, Juscelino Kubitschek visitou o sítio da Nova Capital e determinou a instalação do Núcleo Pioneiro, em área próxima à Fazenda Gama. Inicialmente, não fora prevista a construção de uma moradia para o presidente naquela região. Havia apenas a oferta de trinta barracas de lona como meio de alojamento feita pelo ministro da Guerra, o general Henrique Teixeira Lott. O engenheiro Israel Pinheiro estava prestes a aceitá-la. Contudo, um grupo de amigos de Juscelino considerou que não seria adequado para o presidente "pousar em barraca". Reunidos no Juca's Bar, no Hotel Ambassador, no Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1956, os amigos Oscar Niemeyer, Juca Chaves, João Milton Prates, Dilermando Reis, César Prates, Emydio Rocha, Roberto Penna e Vivaldo Lyrio tiveram a ideia de construir uma casa e angariaram um empréstimo de 500 mil cruzeiros. O projeto modernista era de Oscar Niemeyer, com piso segurado por pilotis. A arquitetura simples foi planejada para que a casa fosse construída em apenas 10 dias.

Foto: Ibram/Sylvana Lobo

Uma sala de despacho foi criada no Catetinho para o presidente da república. Em um ambiente simples e com móveis modernos, Juscelino administrava assuntos relativos à construção da nova capital do país.

Em 22 de outubro, as obras começam e, em 1º de novembro, o prédio já estava pronto. A edificação possuía uma estrutura mínima para atender ao presidente e aos diretores e engenheiros da Novacap: radiofonia, radiotelegrafia e campo de pouso. Como era feito de madeira, foi primeiramente chamado de "Palácio das Tábuas", mas Dilermando Reis deu a ideia de chamá-lo "Catetinho", em referência ao palácio presidencial do Rio de Janeiro, o Palácio do Catete. A construção do Catetinho foi erguida próxima à fonte "Olhos d'Água", que na época abastecia a Fazenda Gama. Juscelino costumava dizer que aquelas águas lhe davam sorte. Em 1960, essa fonte e a fala de um candango inspiraram Tom Jobim e Vinícius de Moraes a comporem a música "Água de beber".

A inauguração do Catetinho, com a presença do presidente, ocorreu em 10 de novembro de 1956, apesar da chuva. Juscelino apreciou tanto o presente, que pediu a construção de outra casa semelhante no mesmo local, maior que a primeira e apelidada de Catetão[2]. Três anos depois de sua fundação, exatamente em 10 de novembro de 1959, o Catetinho foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, a pedido do próprio Juscelino Kubitschek. O Catetinho foi tombado antes da própria inauguração da cidade, que se deu em 21 de abril de 1960.

2. Embora o Catetinho surja aos olhos dos visitantes como a única construção que se destaca entre os anexos e pequenos prédios administrativos do museu, um painel de texto faz referência à existência de uma segunda casa nos mesmos moldes do Palácio das Tábuas. Segundo essa placa, a estrutura teria sido comprada por um particular.

Por dentro do Museu do Catetinho

Uma placa de sinalização do museu indica que os objetivos da preservação do prédio e da manutenção do Catetinho enquanto museu são os de propiciar ao público "um testemunho do cotidiano dessa grande aventura que foi a construção de Brasília." Durante a visita ao prédio, o visitante é levado a caminhar pelos antigos cômodos da modesta casa que abrigava o presidente e seus assessores. Sem dúvida, o que mais atrai a atenção dos visitantes é a suíte em que dormia Juscelino Kubitschek: no quarto, cama de casal baixa de linhas modernistas retas e uma janela; no banheiro, uma banheira e outra janela. Quem montou o cenário da suíte do presidente Juscelino, levou em conta seu apreço por José Lins do Rego. Há um livro do autor na mesa de cabeceira, à direita da cama.

Na estrutura do Catetinho, há ainda o anexo que abrigava a cozinha, com o forno a lenha original, utensílios e réplicas de produtos industrializados da época. Na área de serviço, existe uma lavanderia, na qual um carrinho de mão exibe as enxadas, pás e serras utilizadas pelos operários na construção da casa. Nos outros cômodos dessa área de serviço, há uma exposição de fotos da construção de Brasília, dos migrantes conhecidos como candangos, e até de momentos do cotidiano da nova capital. Na última sala desse anexo, há uma exposição sobre a festa de inauguração de Brasília, inclusive com o vestido de Sara Kubitschek e o traje do presidente dentro de uma redoma. ■

"Muitos afirmam que o Catetinho é símbolo de Brasília. Ao ser símbolo dessa cidade, ele consolida-se como símbolo ainda maior, pois a nova capital simboliza um projeto de nação que rompe com todo esse histórico de fragmentação e subdesenvolvimento (ou desenvolvimento irregular)".

Em setembro de 2007, a administradora Alessandra Ribeiro de Jesus foi nomeada gerente do Museu do Catetinho. No cargo, ela constata os prazeres e os desafios de estar à frente de um museu tão significativo para o Distrito Federal.

ENTREVISTA COM A SRA. ALESSANDRA RIBEIRO DE JESUS, GERENTE DO MUSEU DO CATETINHO

(REALIZADA NO DIA 28 DE SETEMBRO DE 2010)

Musas: Gostaríamos de conhecer um pouco mais de sua trajetória de vida até chegar ao museu. De que maneira o museu entra na sua vida?

Alessandra Ribeiro de Jesus: Até a minha nomeação, sempre visitei muito o Museu do Catetinho, eu era bastante assídua na infância. Na verdade, todo grupo escolar do Distrito Federal passa por aqui: a visita ao Catetinho faz parte do quadro escolar. Mas não tenho formação acadêmica na área: fiz alguns cursos de Museologia após a minha nomeação. Fui nomeada no dia 21 de setembro de 2007.

Musas: E qual a sua formação?

ARJ: Sou formada em Administração.

Musas: Quais eram as suas impressões do Catetinho antes de você vir trabalhar nele, na época em que você vinha visitar?

ARJ: Eu achava o Museu do Catetinho um lugar maravilhoso, pois lembrava a minha infância, quando minha irmã e minha mãe vinham muito e conheciam a história. Mas eu ainda não tinha noção do que ele representava. Só fui ter a real dimensão depois de me tornar gerente. Dessa forma, tive a oportunidade de ter duas visões diferentes: o visitante às vezes enxerga defeitos, enquanto um gerente percebe os motivos.

Musas: O Catetinho foi criado em 1956 e, três anos depois, ele foi tombado pelo Patrimônio Histórico. Quando ele se tornou museu, passou a ser gerido imediatamente pelo Governo do Distrito Federal?

ARJ: Sim, começou como quadro do próprio GDF.

Musas: Em alguns textos, encontra-se uma referência a um senhor que teria sido zelador do museu. Você poderia falar um pouco sobre isso?

ARJ: O senhor Luciano era funcionário da Aeronáutica na época em que foi trazido pelo Juscelino para cá. Acabou se tornando zelador. Morou onde hoje em dia é a administração, onde é a minha sala. Morou aqui alguns anos, com a família. O filho dele, inclusive, está sempre visitando o Catetinho.

Musas: E ele deixava aberto à visitação?

ARJ: Deixava. Ele ainda ficou morando aqui depois de o museu já ficar aberto para visitação.

Musas: O Catetinho foi reformado em 1997. Foi feita uma revitalização e hoje ele apresenta essa museografia que busca resgatar o cotidiano do Catetinho, como ele era quando Juscelino Kubitschek morava aqui. Você sabe qual era a museografia do Catetinho antes de 1997? Ela também buscava resgatar esse cotidiano?

ARJ: Até onde eu sei, foi tudo mantido. Tanto que agora estamos tentando entrar com fotografias novas, com material novo para exposição. Estamos buscando resgatar coisas daquela época para colocar na área de visitação e exposição do museu, porque foi tudo mantido do jeito que era. Queremos revitalizar a exposição, e para isso já conseguimos mais fotografias da época com o Arquivo Público.

Musas: Sabemos que muitos museus ainda não têm um plano museológico. O Catetinho possui um plano museológico?

ARJ: Não. O Catetinho tem muitas limitações. Eu falo muito sobre isso. Repito sempre. Temos em Brasília o Museu Vivo da Memória Candanga, que é administrado pela Luciana de uma forma maravilhosa. É uma excelente profissional e consegue organizar cursos, oficinas e projetos sociais. No Catetinho não conseguimos fazer esse tipo de trabalho. Primeiro, porque a estrutura é muito frágil. Nós até teríamos uma sala disponível para estabelecer uma oficina, mas seria tão arriscado para as instalações que preferimos manter como está. Temos pedido verba todo ano para conservação e pintura. Agora vamos entrar com um projeto pedindo a descupinização, que precisa ser refeita, desta vez contra o cupim terrestre.

Musas: Fica-se muito impactado quando se chega ao Catetinho e se depara com a arquitetura muito singela. Por outro lado, o Catetinho sempre foi muito vivo no que se refere ao seu aspecto simbólico. Como a gerência do Catetinho lida com essa dicotomia? Como consegue transmitir a força desse prédio, que é muito simples?

ARJ Considero isso mais fácil aqui até do que na Biblioteca Pública, que tem todo um aparato tecnológico. Nosso grande público alvo são as visitações escolares. Nossa função é explicar para as crianças o que era a simplicidade daquela época. Se o Catetinho não tivesse esse ar de "coisinha do mato", de barracão de construção, não conseguiríamos passar essa mensagem, porque, na verdade, ele é mesmo um barracão de construção. Quando fazemos a palestra, sempre ressaltamos que a comida preferida do Juscelino era frango com quiabo, que ele gostava de pão de queijo. E era o presidente da República! Então, como o Catetinho já demonstra em si, sem precisar nem falar nada, que é um lugar simples, fica fácil para nós passarmos a mensagem de que aqui começou uma história de simplicidade.

Musas: Você acha que, apesar dessa simplicidade, eles conseguem perceber que o Catetinho simboliza algo muito maior?

ARJ: As crianças admiram muito o espaço: "dá para correr?", "tem cobra?". Se você disser "olha, toma cuidado com cobra!", na hora em que ele chegar ao colégio, a única coisa que ele vai lembrar do Catetinho é que tem cobra. Então nós vamos pegando nesses pontinhos, a alimentação do Juscelino, que aqui ele abria a mesa e juntava aquele povo todo que trabalhava na construção da cidade, que tava construindo a história; vinha todo mundo aqui para comer pão de queijo, tomar café, entendeu? A criança vai entendendo que aqui, apesar de toda a simplicidade que eles estão vendo, foi onde começou a grande história da cidade. Sem o Catetinho a história não seria a mesma.

Musas: O Catetinho, ao longo de sua história, passou por diferentes momentos. Foi construído para ser a residência do presidente durante a construção de Brasília. Com isso, ele se tornou um símbolo também da construção de Brasília. Por conta disso, foi tombado como patrimônio

histórico e, logo depois, ele se tornou um museu. Como a senhora avalia esse processo da história dele, de residência do presidente até chegar a Museu?

AJR: Olha, acho que a coisa teria que ser por aí mesmo, porque quando ele foi construído era para ser uma residência temporária. Acho perfeitamente normal e extremamente necessário que transformassem isso aqui naquilo que é. Porque daqui partiu tudo. O começo de toda história partiu daqui. Era aqui que Juscelino juntava todo mundo para fazer as reuniões, para decidir o que seria feito e onde; onde ia ser feito o eixo monumental; onde ia ser posta a pedra fundamental. Aqui nasceu a coisa toda! Veio daqui, então não tinha outro caminho para o Catetinho, a não ser receber a importância que merecia ter, que ele merece ter...

Musas: Na sua visão, o que o Catetinho evoca, no que o Catetinho faz pensar?

AJR: O que eu consigo entender do Catetinho é que hoje em dia ele remete a uma sensação de impotência. Nós somos impotentes, porque o Juscelino Kubitschek com tão pouco fez tanto, e a gente com tanto não consegue fazer metade do que ele fez. Em 1959 a gente tinha menos... Não tem nem proporção do quanto menos de capital existia, o quanto menos de força braçal existia, o quanto menos de gente disposta existia para apostar no sonho do Juscelino... E ele conseguiu fazer tudo direitinho; habitação, local onde seriam feitos os comandos, local onde morariam as pessoas, local onde ficaria o gramado...

"(...) eu achava o Museu do Catetinho um lugar maravilhoso, pois lembrava a minha infância, quando minha irmã e minha mãe vinham muito e conheciam a história. Mas eu ainda não tinha noção da profundidade do que ele representa."

Musas: Ou seja, a impressão que te passa é que aquela era uma época de realizações...

AJR: E com muito pouco! Com muito pouco, realizava-se muito. O Catetinho custou quinhentos mil cruzeiros na época. O Juscelino construiu Brasília em três anos, sem recursos, sem credibilidade, porque as pessoas não acreditavam... "Como assim, tirar a capital do Rio de Janeiro e trazer pra cá?! Isso não existe!" Todo mundo contra ele, ele conseguiu com uma equipe pequena, com força de vontade, com pouco capital, construir a

cidade que hoje é a capital do país. Isso aqui deveria ser uma referência.

Musas: Ele simboliza muito mais...

AJR: Isso é símbolo, é prova de que se você tiver vontade, consegue fazer um bom governo... se você tiver vontade, se tiver coragem pra botar a cara a tapa, faz um bom governo sem precisar de muito... Faz o governo que Juscelino conseguiu fazer.

Musas: Existem inúmeros museus que são palácios, que são suntuosos... Você acha que visitante de museu procura o luxo e a suntuosidade? Você acha que as pessoas aqui ficam positivamente ou negativamente influenciadas pela simplicidade do prédio?

AJR: Quando se ouve a palavra "museu", as pessoas acreditam que vão chegar aqui e encontrar algo com "aparência" de museu. E o Catetinho não tem aparência de museu, ele tem aparência de um barracão de obras, porque ele *foi* um barracão de obras. Ele foi tombado como museu, para evitar ser tocado, para que tudo ficasse na forma que era naquela época, exatamente para que as pessoas hoje em dia soubessem que, lá naquela época, Juscelino fez o governo que fez dormindo aqui nesse quartinho, sem luxo nenhum, com toda simplicidade...

Musas: Então, você acha que tem bastante gente que fica bem chocada?

AJR: Tem... Tem gente que chega aqui, olha e fala: "mas como assim?! É assim que é um museu?! Eu esperava uma outra coisa..." Acontece muito isso!

Musas: Mas não que eles desfaçam do Catetinho por causa disso não, certo?

AJR: Não... A ideia que se tem de museu é exatamente aquela que você falou, um lugar luxuoso, com retratos na parede, com boa iluminação em cima das fotos. Quando as pessoas ouvem "Museu do Catetinho", não entendem que é o lugar que o Juscelino morou. A primeira coisa que a gente explica nas palestras que fazemos para os visitantes é isso: aqui foi o local onde ele morou durante a construção de Brasília; que é para as crianças conseguirem entender, porque daqui elas saem para outro museu... e no outro museu é uma outra coisa, não tem esse espaço verde, não tem churrasqueira.

Musas: Não tem essa facilidade de entrada e saída...

AJR: Exatamente, não existe... Mas mesmo com toda a simplicidade que o museu tem e com toda expectativa de encontrar alta tecnologia, fica bem registrado o que o museu abriga. Frequentando museus, eu percebo que as pessoas entram no museu, veem o que tem para ser visto da exposição e vão embora. Aqui você vem, olha o que tem para ser visto, vai lá na nascente, volta, senta aqui e fica olhando as árvores, conversando com alguém... O Museu do Catetinho traz muito isso. Tanto que tenho tentado instalar um café aqui, ou uma casa de chás, nesse espaço que hoje está fechado, e que antigamente era um bar. Nós temos lutado para conseguir fazer dali um refúgio agradável. Há muita gente inclusive que esteve aqui na época do Juscelino, que participou da coisa toda...

Foto: Ibram/Sylvana Lobo

Para Juscelino, o Catetinho foi a “flama inspiradora” que o incentivou a superar dificuldades e a levar adiante o projeto de transferência da capital federal. Na foto, a estátua construída em sua homenagem em frente ao Palácio de Tábuas.

Musas: Qual o lugar social do Catetinho no imaginário dos brasilienses? O que o Catetinho representa no imaginário dos brasilienses?

AJR: Os brasilienses não dão a devida importância ao Catetinho. Eu acho que falta a consciência da história. Quando se diz que o retorno cultural da cidade é pequeno, ele é realmente pequeno, mas não porque o governo não dê retorno cultural: é que as pessoas não se apegam demais a isso. Tem muita gente que mora em Brasília desde pequeno e nunca foi ao Catetinho! Aí, quando você fala no começo da história e na referência a Juscelino Kubitschek, todos lembram do Memorial JK, que tem todo aquele deslumbre... O Memorial JK é uma extensão do Museu do Catetinho. Aqui é a origem da história. O que veio depois é originário daqui. E o brasiliense não participa... Vê-se muito mais visitação e deslumbramento das pessoas que vêm de fora. Porque talvez por morar em Brasília eles pensam: "ah, aqui do lado, outro dia eu vou". E se vier, mas não assistir à palestra, você pode não ter a noção exata sobre a construção de Brasília, e sobre o que foi o Catetinho.

"Era aqui que Juscelino juntava todo mundo para fazer as reuniões, para decidir o que seria feito e onde; onde ia ser feito o eixo monumental; onde ia ser posta a pedra fundamental. Aqui nasceu a coisa toda! Veio daqui, então não tinha outro caminho para o Catetinho a não ser receber a importância que merecia ter, que ele merece ter... é uma questão de justiça."

Musas: Quem apresenta as palestras?

AJR: Eu dou palestra, mas há também toda uma equipe. Tenho no total mais seis servidores, auxiliares de atividades culturais, que também dão a palestra.

Musas: E é só para as crianças ou os adultos também podem assistir?

AJR: Se os adultos quiserem, nós também oferecemos: a palestra é feita sob agendamento. Tem sempre uma pessoa, se o visitante chegar aqui e disser "ah eu quero ouvir a palestra", vamos reunir um grupinho e fazer a palestra. E acontece muito! Seu Paletó, um senhor que é guia turístico, participa da visitação do museu há muitos anos. Sempre traz primeiro o grupo dele para conhecer o Museu do Catetinho, e só depois leva-os para conhecer o resto de Brasília. Sempre tem uma pessoa aqui para proferir a palestra, para que as pessoas possam entender. Nós fazemos o agendamento das escolas para evitar confusão. A palestra para as crianças não é a mesma palestra que apresentamos para os adultos. Na

palestra para crianças, nós enfatizamos as coisinhas pequenininhas...

Musas: Existem dados que informam a respeito do número de visitantes ao catetinho?

AJR: Quando assumi o Catetinho, isso já existia... Creio que há livros de registro dos últimos dez anos. Esses livros são sempre guardados. São livros de assinatura, que deixamos lá em cima para a pessoa assinar, com data e origem, de onde a pessoa está vindo... Se ela é de Brasília, ou se é de outra cidade. Quando eu assumi, já existiam os registros que a Marta, a antiga gerente, mantinha há oito anos. Como já tem três anos que estou aqui, são mais três anos de registros. Todo final de ano fazemos um relatório anual.

Musas: Em que época vem mais gente?

AJR: Durante todo o período do ano nós atendemos às escolas, que representam 60% da nossa visitação. O restante são turistas. Com turistas, no final de semana, o Catetinho não para! Principalmente em período de férias...

Musas: Pensei que fosse mais no período de aulas...

AJR: Não, porque as crianças em geral não assinam o livro, senão vira bagunça. As crianças só assinam se pedirem; tem um ou outro; em geral, são os adolescentes que querem assinar.

Musas: Então, a maior parte da visitação é final de semana e no período de férias?

AJR: Sim. Isso, excluindo a visitação escolar. Como a visitação escolar é obrigatória para toda a rede pública do GDF, elas representam uma proporção de três a quatro escolas por dia. Procuramos limitar, não deixar passar disso, dependendo do número de alunos. Cada escola traz um ônibus com no mínimo sessenta crianças, mas como o Catetinho é uma construção muito antiga, evitamos juntar cem crianças ao mesmo tempo. Desta forma, agendamos duas escolas de manhã e duas escolas à tarde. Uma entra outra sai, para não ter o problema de acumular muita criança ao mesmo tempo... e criança é criança. Manter o controle é difícil, cair dali de cima é fácil! Tem muita coisa que precisamos estar sempre cuidando. Logo, sobre visitação escolar pode-se dizer que todos os dias do ano letivo tem visitação.

Musas: E na época das chuvas dá uma diminuída, ou não?

AJR: Não, até que não... Dá uma diminuída no passeio à nascente! Quando está chovendo, as pessoas nem se arriscam a chegar até lá embaixo. O que é uma pena, pois considero um dos lugares mais bonitos do museu. Aliás, o Catetinho fica até mais bonito quando está chovendo!

Musas: Ah, é?!

AJR: Muito mais bonito. Com toda essa área verde, imagina... Anteontem respingou e já fez uma diferença; se você vier aqui depois da primeira chuva, vai encontrar uma diversidade... Porque a chuva vem e lava tudo! O que é verde fica duas vezes mais verde, e realmente fica tudo muito mais bonito. Como estamos na época da primavera, são dois espetáculos, porque as flores começam a brotar, e nasce flor para tudo quanto é lado, é muito bom.

Foto: Ibram/Sylvana Lobo

O Museu do Catetinho oferece ao visitante a oportunidade de conhecer um pouco mais a história da construção de Brasília.

Musas: E é o lugar de origem daquela música "Água de beber", do Tom Jobim e do Vinícius de Moraes.

AJR: Sim, veio por conta da nascente lá de baixo.

Musas: A senhora comentou que o público escolar vem muito aqui, que a frequência é grande. Mas considerando os adultos, a maior parte deles é de Brasília ou turistas?

AJR: Na grande maioria, os brasilienses é que trazem seus parentes de fora, que chegaram de outra cidade: "ah vamos conhecer o Catetinho!" E na verdade ainda existe aquela coisa assim: "o Catetinho é distante." No polo turístico, há o Museu Nacional, e só ali há três ou quatros locais para conhecer sem andar muito! Então o Catetinho acaba se tornando distante. Quem vem aqui é porque já gosta, a família chega, "vamos lá para conhecer"...

Musas: Mas é possível dizer que, acho que você deu pistas de que não, mas é possível dizer que o Catetinho é um museu integrado ao Distrito Federal, à vida do Distrito Federal?

ARJ: É, por conta da visitação escolar. Como a visitação ao Museu do Catetinho faz parte do quadro letivo, por ser a origem da história de Brasília, pode-se dizer que uma coisa está integrada à outra.

Musas: E esse ônibus que sai da rodoviária de Brasília pra vir pra cá?

ARJ: Qualquer ônibus que vai para o Gama passa por essa parada. Qualquer ônibus que vai para Santa Maria, Valparaíso, Ocidental... As opções de ônibus são muitas. Mas tem esse transtorno, de descer na parada de ônibus e vir andando, o que é muito difícil. É muito raro ver uma pessoa chegar aqui andando. Na grande maioria, as pessoas vêm de carro.

Musas: Você acha que o Catetinho é um museu esquecido? Há algum projeto do GDF para valorizar o Catetinho como parte desse circuito cultural e turístico de Brasília?

ARJ: Existe um projeto feito pela Ione Carvalho, sub-secretária de atividades culturais. No início deste ano, decidimos trabalhar em cima desse projeto e, se tudo der certo, vamos conseguir reconstruir o Catetinho que foi demolido e fazer dele uma referência tecnológica... Será o oposto do que você vê aqui: um lugar onde o visitante possa encontrar vídeos com histórias de Brasília, fotografias mais atualizadas, textos em braile, etc... uma série de tecnologias.

Musas: Vai ser um museu *high-tech*?

ARJ: Exatamente. Talvez seja possível criar um espaço para oficinas, pois a construção será nova, planejada para ter um espaço dedicada às oficinas, o que seria uma realização e tanto. Até o momento, isso é um projeto.

Musas: E o projeto de integrá-lo efetivamente ao próprio circuito de museus, fazendo parte do roteiro do ônibus...

"E o Catetinho não tem aparência de museu, ele tem aparência de um barracão de obras, porque ele foi um barracão de obras. (...) Tem gente que chega aqui, olha e fala: 'mas como assim?! É assim que é um museu?! Eu esperava outra coisa...' Acontece muito isso!"

ARJ: O projeto já foi apresentado à Brasília-Tur e já está sendo trabalhado. Fizemos esta solicitação exatamente para consertar a situação, para que o Museu do Catetinho faça parte da visitação. Quando alguém abrir o *site* da Brasília-Tur, precisa encontrar todas as referências. Acreditamos que é a única forma de trazer mais gente: facilitando o acesso. Mas temos um público bom de visitação. Todo grupo de turistas, dependendo de onde venha, acaba parando aqui, pois se vem da BR-040, a primeira entrada, o primeiro museu é o nosso, e ele acaba parando por aqui. Mais por coincidência até...

Musas: Então não existe nenhum projeto para viabilizar a visita do morador do entorno ou mesmo do Distrito Federal que more em áreas mais distantes?

ARJ: Isso na verdade teria que ser feito na esfera governamental, pois não daria para fazer isso só para o Catetinho. Seria um excelente projeto sugerir ao governo que, uma vez por mês, disponibilizasse

> *“Como a visitação escolar é obrigatória para toda a rede pública do GDF, elas representam de três a quatro escolas por dia. (...), mas como o Catetinho é uma construção muito antiga, evitamos juntar cem crianças ao mesmo tempo. Dessa forma, agendamos duas escolas de manhã e duas escolas à tarde.”*

ônibus gratuitos para levar as pessoas da Rodoviária até os pontos turísticos. Isso seria uma dádiva para o Catetinho, pois tem gente que não vem porque não tem dinheiro; gente que tem vontade de conhecer, mas não tem coragem de descer naquela parada de ônibus e vir andando até aqui; porque não sabe como chegar... Tem “n” motivos. Eu acho que seria para o governo um passo muito bom em direção à cultura de Brasília, na direção de aproximar a cultura das pessoas.

Musas: Depois tem que divulgar também.

ARJ: Na nossa visão, não é algo muito trabalhoso, pois colocando os ônibus disponíveis, a pessoa pode visitar o Buriti, que fica na Esplanada; sai dali e vai visitando os outros. Se tivesse, mesmo que fosse só uma vez por mês, já facilitaria o acesso para o povo dessa cidade. Além disso, nós não cobramos ingresso.

Musas: Na sua gestão, quais são os avanços realizados...

ARJ: Nós conseguimos, em primeiro lugar, revitalizar a nascente lá atrás. Quando cheguei ao Museu do Catetinho, a nascente e a queda d’água não existiam. Há três nascentes atrás daquela cerca. Elas geram a queda d’água. As raízes foram crescendo e tampando esse espaço. Conclusão: a água não passava mais. Fotografamos tudo, fizemos um mutirão, juntamos todos os meninos daqui, mais um grupo da Fiança, de quatro ou cinco pessoas, fomos lá pra baixo, com facão, tiramos tudo que era necessário tirar, tipo folhagem morta, planta que morreu e ficou no lugar, lugar que ficou coberto de lodo... Pintamos também aqueles bancos de branco, eles eram todos de madeira e estavam mofados. Depois disso, conseguimos trocar as portas que precisavam ser trocadas. Nós conseguimos ainda um bebedouro, o que pode parecer bobagem. Mas como não havia bebedouro, as pessoas chegavam de longe com sede e não havia lugar para beber água, a não ser lá embaixo. Conseguimos também parte da pintura, que está sendo concluída só agora, porque é mais difícil. A sala de retratos, que não existia quando cheguei, era uma sala fechada, onde antigamente era apresentado um vídeo, numa televisãozinha, com as histórias do Catetinho. E a palestra era dada dentro daquela salinha já há muito tempo desativada. Nós pegamos todos aqueles retratos que estavam guardados lá dentro e pusemos a televisão para o fundo, enchemos aquilo ali de retrato e começamos a dar a palestra aqui fora.

Musas: O que é muito agradável, uma ótima ideia...

ARJ: O Catetinho não requer muita coisa, não dá muito trabalho. Acho uma bênção trabalhar aqui. Não dá trabalho nenhum. Tem muita coisa que precisa ser feita, mas que não adianta... É pedir, é reiterar pedido e esperar, que não adianta, o governo tem todo o Distrito Federal, a DEPHA tem dezenas de outros órgãos próprios pra cuidar. Dezenas de outros museus, espaços culturais pra serem cuidados. Estamos concluindo a pintura para o aniversário dele em novembro.

Musas: O que vocês fazem no aniversário de 10 de novembro?

ARJ: Requer repasse de verba. Eu gostaria de fazer uma serenata, uma seresta. Na época do Jarbas, ele sempre conseguia fazer uma seresta aqui. Esse ano estou com um projeto junto ao Arquivo Público para fazermos uma exposição de fotografias dos slides que encontrei guardados. Slides do Parque da Cidade, fotografias de Brasília dos anos oitenta e setenta. Não encontrei nada muito antigo, mas do final de setenta a oitenta eu encontrei muita coisa, o que já é uma viagem.

Musas: E cairia bem por conta do aniversário dos cinquenta anos de Brasília.

ARJ: Exatamente, a ideia é conseguir fazer essa exposição de fotos como comemoração do aniversário. Não sei se vamos ter sucesso, mas a ideia é essa.

Musas: Qual a relação institucional que existe entre o Museu do Catetinho e o Museu do Catete, no Rio de Janeiro?

ARJ: O Catetinho recebeu o nome de Catetinho por conta do Palácio do Catete, é uma referência.

Musas: Mas a senhora falou de um projeto?

ARJ: O projeto é fazer não só uma exposição ligando os dois museus, mas, a partir dessa parceria, conseguir fazer ainda mais realizações. O nome do projeto nós até já temos: "Do Catete ao Catetinho"; foi a diretora do Museu da República, Magaly Cabral, quem sugeriu o projeto e o nome. A ideia é que essa seja a primeira parceria de muitas.

Musas: Você sabe se já houve alguma iniciativa desse tipo?

ARJ: A Magaly me ligou há cerca de dois meses, sugerindo o projeto. Foi quando nos conhecemos. Tivemos umas três conversas ao telefone durante esse período, já com a ideia de, até o final desse ano, conseguirmos nos reunir e elaborar o projeto com calma. Mas agora ela já tem o projeto todo estabelecido na cabeça, já está com tudo planejado, e vai passar para o papel, e me encaminhar, para estudarmos a possibilidade de tornar isso real.

Musas: O Catetinho representa muito do que foi Brasília na sua origem, no seu nascimento. Já houve aqui algum projeto pra fazer uma relação mostrando a origem, o início de Brasília, e Brasília hoje, a Brasília atual? Tentando fazer essa ligação entre passado e presente?

ARJ: Ainda não. Mas seria bom se tivéssemos. Seria bom se isso acontecesse, para que as pessoas tivessem uma noção maior do que se fazia com tão pouco antigamente, que não se consegue fazer com tanto hoje em dia.

Musas: Senhora Alessandra, muito obrigado pela sua atenção.

ARJ: De nada, gente, de nada. ■

MUSELÂNEA

MUSEU E ARQUITETURA:
A CONSTRUÇÃO DO EDIFÍCIO ANEXO AO MUSEU DA CHÁCARA DO CÉU

VERA DE ALENCAR
PAULO SÁ

O tema museu e arquitetura é amplo, tão antigo quanto contemporâneo. Frequentemente cercado de polêmicas, principalmente quando se examina o mérito das soluções adotadas quanto a forma e função. A tensão contida nessa relação é permanente. E ganha relevo quando nos deparamos com edificações onde a forma se descolou da função. Em outras palavras, quando a arquitetura se desprendeu da coleção. Passando a vigorar a primazia do continente sobre o conteúdo, a espetacularidade sobre os fundos. (AGUILETA, 2000, p. 240)

A compatibilidade entre esses dois termos, como faces de uma mesma moeda, deve ser compreendida como busca constante, de modo a que o museu possa dispor tanto de funcionalidade quanto de atratividade estética.

Museu e arquitetura vêm convivendo entre as opções em re-habilitar prédios, em sua maioria de valor histórico e/ou arquitetônico, ou partir para a construção de uma nova edificação.

Certamente o contexto específico de cada museu molda os termos da discussão quanto a solução possível de ser realizada. Nem sempre o desejável está à mão. Ainda que se deva procurar com empenho a solução mais ajustada aos parâmetros da boa prática museológica, principalmente com relação a segurança e conservação.

Tanto no Brasil como no mundo, ocorreram diversas iniciativas de sucesso, seja quando a opção se fez pela readaptação de edifício de valor histórico, seja quando se inclinou pela opção por uma arquitetura arrojada, visionária ou qualquer outro termo que melhor caracterize o prédio quase como um objeto escultórico de valor artístico em si.

Nos termos desse artigo não se pretender avançar sobre esse interessante tema, mas registrar que as decisões tomadas no âmbito de uma instituição cultural, no que diz respeito à relação museu/arquitetura são importantes, em muitos casos decisivas no que se refere ao desempenho de sua missão sociocultural.

São inúmeras as experiências de museus que estiveram na linha de frente do processo de revitalização de áreas degradadas nos centros históricos de importantes cidades. A sinergia que se estabeleceu entre a proposta conceitual, a qualidade e relevância do acervo a ser exposto e um edifício de forte significação histórico-cultural para a coletividade foi capaz de contribuir para a reversão de um cenário de degradação urbana e criar uma atitude coletiva pró-ativa de forte eficácia simbólica, ao reatar o elo que vincula os cidadãos à história de sua cidade. Fortalecendo a noção de pertencimento social, identidade, memória coletiva e de valorização do patrimônio cultural.

Porém, por razões diversas, nem sempre uma edificação histórica é adequada ao projeto museológico. E a opção pela construção de um novo edifício torna-se mais razoável.

Ao curso das últimas décadas do século XX, se presenciou um "boom" da construção de grandes museus em que o recurso a uma arquitetura espetacular promoveu - para além da controvérsia inerente a projetos com esse perfil e magnitude - a autoestima da população ao encarnar o ícone do novo, do contemporâneo, da "presença do futuro". Maria Bolaños chega a comentar que o Museu Guggenheim de Bilbao exemplifica um novo capítulo na história da arquitetura museística como antípoda do cubo neutro, branco e abstrato. (BOLAÑOS, 2002, p. 387). Pode-se dizer que o museu como edifício se converte em objeto de contemplação estética no cenário da cidade. O museu sai dos limites de museu enquanto objeto destinado a ser percorrido e percebido através de uma relação fenomenológica. Transformando-se em um objeto arquitetônico-museu. De apreciação de sua própria arquitetura. Para ser visto. A arquitetura torna-se um objeto museável. (ROSAS, 2003, p. 109 e 116).

"Pode-se dizer que o museu como edifício se converte em objeto de contemplação estética no cenário da cidade. (...) transformando-se em um objeto arquitetônico-museu. Da apreciação de sua própria arquitetura. Para ser visto. A arquitetura torna-se um objeto museável."

Foto: Jaime Acioli

Herdada por Castro Maya, a casa de Santa Teresa é conhecida como Chácara do Céu desde 1876. Ela se destaca não só pela modernidade das soluções arquitetônicas utilizadas, mas também pela sua localização, que integra os jardins e permite uma visão de 360º do centro da cidade e da Baía de Guanabara.

Imagem: Wladimir Alves de Sousa

Uma aquarela do arquiteto Wladimir Alves de Sousa, retrata a Chácara do Céu, projetada por ele próprio em 1954 para o amigo Castro Maya.

Tais empreendimentos se mostraram igualmente com força para atrair o interesse do público e mesmo do turismo internacional, pelo impacto causado pela imagem, pela marca. São palpáveis os resultados vantajosos para o desenvolvimento econômico das cidades em que foram implantados.

A ressalva quanto às duas tendências é menos pela opção entre um e outro, quanto à pertinência em ambos da relação entre arquitetura e coleção. Se forma e função foram tratadas em conjunto e convenientemente. Vale citar Aguileta: "Por desgraça, não é raro que primeiro se desenhe o edifício e depois se pense para o que ele serve, ou que a arquitetura se imponha a função, tendo que adaptar-se os serviços aos espaços e não o contrário." (2000, p. 240)

O caminho para contornar essa questão parece apontar para um diálogo estreito e produtivo entre o projeto de arquitetura e o corpo técnico do museu, de modo que as soluções propostas pela arquitetura atendam coerentemente às necessidades funcionais e que estas sirvam de ponto de partida à instigar o desenho arquitetônico a ser elaborado, compatibilizando arte, espaço e demandas concretas de natureza museológica. Sem prejuízo estético e com eficácia operacional. Como bem propôs Richard Meier no texto Arte y Arte de La Arquitectura: "integrar estética, contexto e função, em sintonia com a luz, com a escala humana e com a cultura arquitetônica." (MEIER, 1996; *apud* in BOLAÑOS, 2002, p. 368-369)

O espaço e a coleção: o Museu da Chácara do Céu e o novo anexo

O tempo foi mostrando o quanto se tornava necessário construir um novo edifício que pudesse equacionar os impasses que o Museu da Chácara do Céu enfrentava quanto a saturação entre o espaço disponível, o volume de processamento técnico e o desejo de expansão de projetos expositivos e culturais.

Esse artigo discorre sobre o projeto de construção de um edifício anexo como alternativa para corrigir essa situação, de modo a conduzir o Museu da Chácara do Céu para um outro patamar, mais condizente com o papel desempenhado pelos museus hoje em dia.

O anexo da Chácara do Céu, ainda que não se tratasse da construção de um novo museu, fazia necessário levar em consideração todos os aspectos que cercam erguer uma edificação contígua à magnífica residência modernista de Castro Maya, dentro de um sítio tombado.[1] Além disso teria que enfrentar o desafio do cenário histórico do bairro de Santa Teresa. Considerando que o dimensionamento das necessidades funcionais dos Museus Castro Maya requeria um volume construído quase três vezes superior a área ocupada pela residência principal.

Pode-se perceber que não era uma situação trivial, que recomendava somar o talento do arquiteto com a análise conjunta com a equipe técnica da instituição. Além de buscar solucionar o acondicionamento adequado da coleção, estava em jogo também ajustar a presença desse novo corpo de concreto no espaço patrimonializado do sítio da Chácara do Céu e de cuidar com sensibilidade de sua inserção na paisagem do bairro que combina história, paisagem natural, vista panorâmica da cidade, arquitetura eclética, relevos, morros e vãos.

Mesmo não sendo o prédio principal do Museu da Chácara do Céu, como já foi mencionado, o anexo não podia ser desconsiderado do ponto de vista arquitetônico e de visibilidade urbana, uma vez que ele representava muito mais do que uma simples aritmética de espaços secundários. Pronunciava-se como um elemento formal exposto na paisagem edificada e histórica da cidade.

---

1. O Museu da Chácara do Céu, no bairro de Santa Teresa, ocupa a antiga residência de Raymundo Ottoni de Castro Maya, empresário e ativo incentivador e divulgador das artes, e abriga o acervo por ele adquirido. A casa, doada em testamento, teve a transição do privado para o domínio público datada de 1963, quando o colecionador criou a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya – composta por duas de suas residências: a Chácara do Céu e o Açude, na Floresta da Tijuca. Em 1983 a Fundação foi incorporada pela União, fazendo hoje parte do conjunto de museus federais do Ibram – Instituto Brasileiro de Museus - do Ministério da Cultura, como Museus Castro Maya. A residência e o sítio do Museu da Chácara do Céu são tombados pelo IPHAN desde 1974. O projeto arquitetônico de 1954 é de autoria de Wladimir Alves de Sousa e a construção foi concluída em 1957. A residência destaca-se pela modernidade das soluções arquitetônicas utilizadas e pela forma com que foi implantada no terreno, valorizando a integração dos jardins e possibilitando uma vista de 360 graus do centro da cidade e da Baía de Guanabara.O sítio alcança uma área de 25 mil m^2. A casa herdada por Castro Maya em 1936, é conhecida pelo nome de Chácara do Céu desde 1876. www.museuscastromaya.com.br.

> *"A nova construção como um todo permite comunicação entre o interior e o exterior, entre arquitetura e seu entorno. Não busca ostensividade ou proeminência em relação à índole do casario do bairro. Porém afirma sua singularidade como objeto de arquitetura pela elegância, sobriedade e discrição."*

O museu tomou partido de dois elementos que nem sempre estão disponíveis quando se pensa em erguer um imóvel dessa natureza.

Primeiro, dispor de espaço edificável e contíguo, passível de acolher o conjunto de serviços contidos na proposta do anexo. A proximidade com a casa-museu era essencial para garantir que o fluxo corrente de comunicação entre as equipes técnicas e os espaços expositivos não sofresse solução de continuidade. Distanciar para além do razoável esses núcleos essenciais para a dinâmica de um museu seria equivocado. Dificultaria a prática de visitação cotidiana às salas de exibição. O contato com o público estimula uma espécie de avaliação informal sobre erros e acertos. Essa "inspeção participativa" é rica para o aprimoramento das atividades culturais do museu.

Em segundo lugar, poder tomar partido da localização privilegiada do sítio para apreciar a paisagem do Rio de Janeiro, de modo a que à nova edificação fosse adicionado valor de mirante da cidade. E deve-se frisar, um mirante singular, uma vez que a paisagem carioca está também retratada nas obras expostas no interior das salas expositivas do museu. O terraço panorâmico da cobertura com serviço de cafeteria e destinado à exposição de obras de arte ao ar livre é um convite à interação ambiental com a cidade. Esta nova área projetada ao nível dos pilotis de acesso ao museu media a chegada do visitante, o envolvendo numa atmosfera de arte e paisagem circundante.

A nova construção, como um todo, permite comunicação entre o interior e o exterior, entre arquitetura e seu entorno. Não busca ostensividade ou proeminência em relação à índole do casario do bairro. Porém, afirma sua singularidade como objeto de arquitetura pela elegância, sobriedade e discrição. Suas soluções no espaço revelam aproximações suaves e sutis com a fisionomia urbana da vizinhança e com a residência de Castro Maya, com a qual se vincula museológica e arquitetonicamente. Promove, contudo, um jogo de movimentos que o diferencia da bela solução de Wladimir Alves de Sousa, sem no entanto se rivalizar com o partido modernista, opção estilística adotada por Castro Maya para sua moradia.

Por se situar numa cota inferior ao plano em que está posicionada a casa e, portanto não "visível" do museu, o anexo com ele não se contrasta, ou se interpõe entre o olhar que percorre as alamedas e os jardins da Chácara, com vista de 360 graus da cidade ao fundo. A residência modernista repousa no topo do morro, em seu promontório, enquanto o anexo adere a encosta na vertente voltada para a saída da Baía da Guanabara e para o Pão de Açúcar. Ambas as edificações irão formar com o antigo palacete de Laurinda Santos Lobo, hoje Parque das Ruínas, interessante conjunto cultural interligado.

O anexo, ao mesmo tempo, amplia a área museal da Chácara do Céu, preenche a função de suporte técnico, como também instaura um espaço de potencial turístico com área de exibição de arte em espaço aberto.

Vale enfatizar que o Rio de Janeiro vem acolhendo um fluxo turístico internacional crescente. Em pesquisa recente, a cidade se situou como o principal destino turístico do Hemisfério Sul.[2] Esse quadro tende a se ampliar com eventos próximos que a cidade protagonizará, tais como: a Conferência Internacional do Icom em 2013, a Copa do Mundo de Futebol em 2014 e as Olimpíadas Esportivas em 2016.

O impacto desse fenômeno sobre o bairro de Santa Teresa é previsível e com desdobramentos diretos para a Chácara do Céu, como referência de museu de arte no roteiro turístico da cidade.

Imagem: Ernani Freire Arquitetos

O projeto do Museu da Chácara do Céu prevê a construção de um edifício anexo para atender às suas crescentes atividades culturais. A imagem mostra a vista frontal da maquete do anexo.

2. Estudo realizado em 2008 pela empresa de consultoria Euromonitor Internacional indica que naquele ano chegaram ao Rio 2,8 milhões de turistas com 7,8% de crescimento em relação ao ano anterior. E em termos globais, segundo o ranking que classifica os municípios que mais recebem turistas internacionais, está à frente de cidades importantes como Berlim, Tóquio e Atenas. O Globo, 29/01/2010, p 20.

Foto: Ernani Freire Arquitetos

A reserva técnica é um dos pontos importantes do futuro anexo do Museu da Chácara do Céu. Lá será guardado, mantido e tratado todo o acervo não exposto.

Foto: Ernani Freire Arquitetos

O auditório, com capacidade para 100 pessoas, é um dos espaços previstos no projeto do edifício anexo ao Museu da Chácara do Céu.

As soluções do projeto: o jogo entre estética e funcionalidade

O Museu da Chácara do Céu, por se tratar de uma construção residencial, não previu instalações convenientes às atividades de um museu. Essa questão é reconhecidamente problemática para casas que viraram museus.

A alteração de uso trouxe consigo um conjunto de problemas de largo espectro e de difícil solução. Envolve desde espaços físicos com elevadas taxas de ocupação humana, inadequados para lidar e proteger as coleções, bem como, prescinde de ambientes funcionais para o bom desempenho técnico e administrativo, além de dificuldades estruturais para a segurança patrimonial.

As obras de arte, quando não estão em exibição, são guardadas em locais acanhados, assim como a totalidade da coleção bibliográfica, com cerca de 5.500 itens; e do acervo arquivístico, integrado por fotografias, filmes, plantas, vídeos e outros. Os espaços são insuficientes para o montante do acervo. O prédio carece de salas próprias para consulta de livros, documentos e material iconográfico. Além de não contar com área conveniente para higienização, acondicionamento e embalagem de acervo.

Esse quadro de situação foi essencial para a elaboração de um diagnóstico crítico que orientou a formulação das soluções de espaço e uso contidos no projeto.

A construção do anexo se reveste de forte carga simbólica por representar o início do processo de reestruturação do Museu da Chácara do Céu: por um lado, abrigará todos os serviços técnicos e de apoio, e por outro, liberará a residência do patrono exclusivamente para uso expositivo, educativo e cultural.

É importante enfatizar que a Chácara do Céu foi adaptada para servir de museu no início da década de 1970. A ampliação de sua ação cultural ao curso de 40 anos deixou suas instalações naturalmente defasadas. A complexidade das instituições museológicas contemporâneas requer ainda maior conforto ao visitante, melhorias permanentes na qualidade das áreas expositivas, assim como modernização constante quanto à proteção, conservação e segurança às suas coleções.

Superar esses gargalos e entraves à dinâmica do museu não foi tarefa simples , nem rápida. Os entendimentos entre o escritório do arquiteto Ernani Freire e a equipe dos Museus Castro Maya se estenderam ao longo dos últimos 10 anos, gerando inúmeros documentos de trabalho, compreendendo diretrizes, programa de necessidades, memorial entre pranchas, pareceres, estudos e croquis.

O projeto foi aprovado pelo IPHAN em 2006 e o parecer encaminhado ao Conselho do Patrimônio em 2008 pelo arquiteto Luiz Eduardo Pinheiro da Silva da Subsecretaria do Patrimônio Cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro o considerou:

> (...) uma obra criteriosa e respeitosa em relação ao bem tombado federal e principalmente quanto à implantação do novo corpo no platô escolhido: a justificativa de impor a menor intervenção no terreno existente corrobora os princípios de preservação dos ambientes cultural e natural do bairro de Santa Teresa. Consideramos também que a nova edificação trará pouco impacto visual ao ambiente construído.

As áreas de trabalho, o arquivo, a biblioteca e a reserva técnica foram distribuídos nos dois pavimentos, sendo dispostos no primeiro nível os locais com possibilidade de atendimentos de visitantes, administração e diretoria, além de auditório para 100 pessoas . O segundo pavimento foi destinado às áreas restritas de guarda e conservação de acervo,

O projeto foi organizado em três blocos com características próprias. 1) O *hall* de distribuição é o trecho mais transparente, em contato direto com o jardim. Permite a interligação segura e confortável entre os três níveis. Suas funções são: apresentar, acolher e distribuir. 2) Área de trabalho e pesquisa que concentra toda a parte administrativa e as áreas de trabalho. 3) Reserva técnica, recinto onde será guardado, mantido e tratado todo o acervo não exposto. Estão previstos espaços diferenciados para os diversos materiais como papel, pintura, mobiliário, têxtil, além de peças em cerâmica, cristal e prataria. A área reservada à pintura será equipada com trainéis metálicos deslizantes com pé direito livre de cerca de 3 metros. Todo o ambiente

"Para os Museus Castro Maya investir na qualificação das suas instalações significa melhor desempenhar sua missão institucional de bem proteger e difundir o precioso patrimônio legado por Castro Maya".

da reserva receberá equipamentos para filtragem e higienização do ar e para controle de temperatura e umidade relativa do ar.

Considerado o "coração" do projeto, o espaço destinado às reservas do acervo – com laje e paredes externas duplas revestidas com placas de granito - foi projetado como um bloco à parte, sólido, fechado e acondicionado atendendo razões de segurança e de proteção física das obras de arte. Em seu interior a compartimentação dos ambientes é flexível. E receberá tratamento especial e proteção adequada tanto em relação às agressões do meio físico provenientes de umidade, fogo, variações de temperatura, como em relação à segurança patrimonial. Em resumo, as exigências de ordem técnica foram consideradas e tiveram repercussão formal no desenho do prédio.

Outro aspecto significativo refere-se a proposta de deslocamento da entrada principal da Chácara do Céu.

Atualmente o único acesso de visitantes localiza-se ao final da rua Murtinho Nobre. Trata-se de caminho longo, distante dos transportes públicos, com ladeira, piso de paralelepípedo e pouco movimentado a maior parte do tempo. Com a construção do anexo, o acesso principal ao museu se dará através da Rua Dias de Barros, trazendo mais conforto e segurança ao público. Esta é uma rua larga e plana – exceção na geografia de Santa Teresa – e articula diversos acessos ao bairro. Uma de suas cabeceiras toca a Rua Almirante Alexandrino, eixo principal de distribuição de Santa Teresa, na altura da estação de bondes do Curvelo, que é também ponto de várias linhas de ônibus – inclusive o de integração com o metrô. A Rua Dias de Barros também permite o fácil estacionamento de carros particulares e micro-ônibus de turismo ou escolares. O novo acesso proposto prevê a melhoria das condições de acessibilidade de pedestres, inclusive para pessoas com necessidades especiais.

Implantado o acesso mecanizado com a construção de um plano inclinado, o visitante ingressará no museu pela calçada da rua através do *hall* de acolhimento, local de espera, embarque e desembarque e terminará o percurso na nova

recepção onde se encontra o centro de informações, a bilheteria, a loja de produtos culturais e, de onde se divisa, à curta distância, o terraço panorâmico e as salas de exposição da residência.

O funicular, com cabine panorâmica envidraçada, atende também ao deslocamento de peças e obras de arte. Aliás, a opção por esta forma de transporte sobre trilhos integrada à paisagem buscou inspiração na tradição do bairro quanto ao uso de bondes, planos inclinados em residências e mesmo a via férrea de uso turístico rumo ao Cristo Redentor no morro do Corcovado.

Cabe ainda frisar que o projeto de arquitetura considerou a preservação e valorização da vegetação existente seguindo as recomendações fixadas pela Secretaria do Meio Ambiente e pela Fundação Parques e Jardins.

Para os Museus Castro Maya investir na qualificação de suas instalações significa melhor desempenhar sua missão institucional de bem proteger e difundir o precioso patrimônio legado por Castro Maya.

Do ponto de vista profissional, corresponde a vivenciar uma experiência rica em aprendizados e onde todo o esforço intelectual aplicado na concepção do projeto buscou se inspirar nos conceitos e recomendações sugeridas pela moderna museologia. Resta a expectativa que seu resultado concreto seja recebido pelo público com o mesmo entusiasmo que tomou conta de todos que estiveram envolvidos nesse sonho que agora toca à realidade.

Dado o elevado custo para a execução de um projeto desse porte, essa iniciativa só foi possível graças ao decisivo apoio do Ibram – Instituto Brasileiro de Museus, do Ministério da Cultura, do BNDES e da Associação Cultural dos Amigos dos Museus Castro Maya, que pela soma de esforços e ação integrada tornou viável sua realização. ■

Vera de Alencar é museóloga, mestre em Educação pela PUC/RJ e diretora dos Museus Castro Maya/ Ibram.

Paulo Sá é historiador, mestre em Gestão Cultural pela Universidade de Barcelona e coordenador de comunicação social do Museu do Açude/ Ibram.

BIBLIOGRAFIA

AGUILETA, Iñaki Lopes de, *Cultura e Ciudad*. Gijón, Trea, 2000

BOLAÑOS, Maria. *La Memoria del Mundo – Cien años de museología. 1900-2000.* Gijón, Trea, 2002.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 29/01/2010, p. 20.

ROSAS, María Ángeles Layuno. *Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico.* In: LORENTE (dir.) e ALMAZÁN (coord.). *Museología crítica y arte contemporáneo.* Zaragoza, Prenza Universitarias de Zaragoza, 2003.

CIDADE E BEM CULTURAL:
UM ESTUDO SOBRE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADE NO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DEL-REI – MG*

JOÃO LUIZ DOMINGUES BARBOSA

Introdução:

Este artigo busca mostrar a lógica do projeto de construção de identidade e a musealização do patrimônio que deram origem ao Museu Regional de São João del-Rei/Ibram/MinC. Utiliza os resultados de uma pesquisa realizada no ano de 2007, como base para a discussão e sugestão de formas de trabalho que possam responder às novas demandas, tendo em vista a democratização dos museus e o desejo de se desenvolver uma maior interação e diálogo da instituição com os atores sociais, conduzindo e re-contextualizando o museu na cidade do século XXI.

O objetivo da pesquisa era a investigação do nível de reconhecimento que a população da cidade de São João del-Rei/MG possuía do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), através de sua presença e atuação na cidade por meio do Museu Regional de São João del-Rei/Ibram/MinC, órgão de mediação cultural vinculado à época ao Departamento de Museus e Centros Culturais/IPHAN/MinC (DEMU); e do Escritório Técnico II/13SR/IPHAN/MinC (ET II), órgão fiscalizador vinculado a 13ª Superintendência Regional-MG/IPHAN/MinC (13SR), e o nível de seu conhecimento do termo "tombamento", a partir da análise de questionários respondidos por uma parcela representativa de funcionários do comércio local, na faixa etária de

* Trabalho de monografia, apresentado como quesito necessário à conclusão do curso em Pós-Graduação Lato Sensu Especialização em Gestão de Políticas Públicas de Cultura da Universidade de Brasília, Centro de Educação a Distância, para obtenção do título de especialista, em maio de 2008.

Foto : João Luiz Domingues Barbosa/ Acervo pessoal

dezoito a sessenta anos, residentes no município. Acreditávamos que a pesquisa nos forneceria um diagnóstico relevante como resultado e que serviria como base na implementação de propostas de trabalho no Museu Regional, com vistas a atrair tanto o morador quanto o visitante esporádico a melhor conhecerem a história e a cultura da região.

Tombado na década de 1940, o casarão do Comendador João Antônio da Silva Mourão abriga o Museu Regional de São João del-Rei. Aberto ao público desde 1963, o museu possui acervo que destaca dimensões da vida mineira nos séculos XVIII e XIX.

> "(...) a produção artística e arquitetônica do século XVIII de Minas Gerais não somente foi consagrada, como considerada paradigmática e modelar para o restante do Brasil, cujo patrimônio passou a ser analisado e comentado à luz do patrimônio mineiro..."

Da mesma forma, pretendíamos, ainda, obter como resultado do trabalho definições das formas mais eficazes de atuação, como gestores de políticas públicas de cultura.

A construção da identidade nacional:

No Brasil, com a instauração do Estado Novo, a reforma administrativa foi ampliada, e o Estado passou a ser apresentado como o representante legítimo dos interesses da nação, por sua vez entendida como "indivíduo coletivo". Maria Cecília Londres Fonseca, em seu livro *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*, afirma que a partir do Estado Novo, com a instalação, mais que de um novo governo, de uma nova ordem política, econômica e social, o ideário do patrimônio passou a ser integrado ao projeto de construção da nação pelo Estado. A temática do patrimônio surge, segundo a autora, assentada em dois pressupostos do movimento modernista, enquanto expressão da modernidade: o caráter ao mesmo tempo universal e particular das autênticas expressões artísticas, e a autonomia relativa da esfera cultural em relação às outras esferas da vida social.

A questão da identidade nacional era um tema comum a praticamente todos os grupos modernistas, que se expressavam, em suas manifestações mais elaboradas, através de uma visão crítica do Brasil europeizado e da valorização dos traços primitivos de nossa cultura, até então tidos como sinais de atraso. Para os modernistas, Minas Gerais se constituiu em polo catalisador e irradiador de ideias, onde descobriram o barroco como emblemático, e como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira. No ano de 1924, ocorreu a famosa viagem dos modernistas às cidades mineiras, o que gerou o conjunto de representações ligadas a conceitos de patrimônio e de identidade nacional. Mário de Andrade, o maior nome do modernismo, que se preocupava em valorizar o popular teve, sem dúvida, um traço marcante em sua obra, tanto cultural quanto institucional: o popular enquanto objeto e o povo enquanto alvo. Sua maior preocupação não

se restringia à conceituação de patrimônio, mas também dizia respeito à caracterização da função social do órgão, o que implicava detalhar atividades que facilitassem a comunicação com o público. Dizia ele que "defender o patrimônio histórico e artístico é alfabetização".

O anteprojeto em que Mário desenvolve uma concepção de patrimônio avançada para seu tempo, elaborado a pedido do ministro da educação e saúde Gustavo Capanema, definia com clareza o alcance e os limites da participação social na construção dos patrimônios históricos e artísticos, apontando as diferenças e as peculiaridades dos níveis nacional e local, e caracterizando a função social do intelectual como mediador entre os interesses populares e o Estado. A primeira versão do anteprojeto apresentada por Mário de Andrade foi formulada de forma definitiva no Decreto-lei 25 de 1937, de autoria do advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, tratando o tema de forma abrangente e articulada, propondo uma única instituição para a proteção de todo o universo dos bens culturais e recrutando intelectuais que assumiam, em suas respectivas áreas, posturas inovadoras.

As diferenças entre Mário e Rodrigo residiam no modo como viam a ação cultural enquanto ação política. Se para Mário a preocupação de socializar o saber era um imperativo ético, com raízes profundas em sua formação cristã, Rodrigo e seus colaboradores, embora considerassem essa tarefa imprescindível ao sucesso da proteção, fizeram do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, por razões de estratégia política e de princípio, uma instituição eminentemente técnica, que desenvolvia um trabalho altamente especializado e de grande responsabilidade científica e social, na medida em que era juridicamente responsável pela constituição do patrimônio histórico e artístico nacional e penalmente responsável pela proteção dos bens tombados.

O SPHAN, que começou a funcionar experimentalmente em 1936, já sob a direção do próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade e, através da lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937, passou a integrar oficialmente a estrutura do Ministério da Educação e Saúde (MES), teve com relação à arquitetura o primeiro gesto de adesão ao ideário modernista, ao apoiá-la e, ao mesmo tempo, utilizá-la para a criação de símbolos de uma nova era.

A "musealização" do patrimônio:

O grupo de intelectuais mineiros que esteve engajado no processo de institucionalização do SPHAN, tais como Rodrigo M. F. de Andrade, na direção, Carlos Drummond de Andrade, como seu chefe de gabinete, vinculados ao ministro Gustavo Capanema, no Ministério da Educação e Saúde, constituíram uma teia, uma "rede mineira" de agentes

cujos laços pessoais passavam pelo sentimento de pertencimento à mineiridade, afirma Márcia Regina Romeiro Chuva, em *Os arquitetos da memória: a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40)*. Essa centralidade mineira, a que se refere a autora, configurou-se também nas representações acerca do *patrimônio histórico e artístico nacional*, nas quais a produção artística e arquitetônica do século XVIII de Minas Gerais não somente foi consagrada, como considerada paradigmática e modelar para o restante do Brasil, cujo *patrimônio* passou a ser analisado e comentado à luz do *patrimônio mineiro* – padrão de qualidade a ser buscado. A um só tempo, o *patrimônio* passa a ser metaforicamente representado como a base concreta de sustentação da "identidade nacional", conferindo objetividade à nação através de sua materialização em objetos, prédios e monumentos, entre outros.

Lúcio Costa, a pedido de Rodrigo M. F. de Andrade, viajou para São Miguel das Missões a fim de averiguar o estado em que se encontravam as ruínas das antigas missões jesuíticas. Ao retornar, propõe a constituição de um pequeno museu para "dar ao visitante uma impressão tanto quanto possível aproximada do que foram as Missões" (CHUVA, 1995). O Museu das Missões, criado em 1940, pelo Decreto-lei nº 2077, se tornou um "padrão-ideal para os museus regionais monográficos que o SPHAN iria organizar" com função educativa, tendo sempre em vista o alcance popular. Nessa mesma linha, foram idealizados o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e o Museu do Ouro, em Sabará, ambos em Minas Gerais, respectivamente criados pelo Decreto-lei nº 965 de 1938 e pelo Decreto-lei nº 748 de 1945. Persistindo na temática mineira, no segundo governo Vargas, foi criado o Museu do Diamante pela lei nº 2200, de 12 de abril de 1954, na cidade de Diamantina, também em Minas Gerais.

A criação de museus vinculados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no período do Estado Novo, teve um caráter estruturante das concepções e práticas que vinham se constituindo. Apoiando-se no conceito e na visão do grupo de intelectuais modernistas idealizadores do SPHAN no ano de 1937, buscava-se formular uma vertente museológica para o SPHAN, que conjugasse as representações espaciais que ao imóvel-sede do museu pudessem ser atribuídas, com o acervo que nele seria exposto. Os monumentos e os objetos móveis, ambos como semióforos, tornavam-se também ícones da ideia de cultura. Nesse sentido, a "coletividade" que a nação representava devia ser protegida através da conservação daquilo que ela possuísse. Os objetos recolhidos aos museus mudavam do *status* de propriedade particular, objetos de um tempo passado, para o *status* de arte, passando a ser incluídos como parte integrante da cultura tradicional da nação. Dessa forma, *proteger*

o patrimônio cultural como propriedade pertencente à coletividade do grupo-nação implicava em fazer o inventário do que se possuía, adquirir tudo aquilo que se mostrasse autêntico, genuíno e representativo do ser nacional e proteger, pelo isolamento dessa propriedade por regras especiais e pela construção de museus nacionais, onde deveriam ser expostos. (CHUVA, 1995).

Na década de 1940, na cidade de São João del-Rei, o SPHAN inicia o processo de tombamento do casarão do Comendador João Antônio da Silva Mourão, que de acordo com Lúcio Costa, era um exemplar da "autêntica arquitetura brasileira de estilo imperial", mas sofre pressão dos proprietários que pretendiam construir um outro prédio no local. Vendida em 1946 a uma firma de construção sanjoanense, a CIMOSA, a casa começa a ser demolida para no terreno ser construído um hotel. Conseguindo sustar a demolição, o SPHAN tomba o prédio em agosto daquele ano e, logo após, se dá a sua desapropriação por determinação presidencial. Enquanto prosseguia a campanha pela imprensa contra o SPHAN, no ano de 1946, afirma Flores (2007), a bancada udenista de Minas Gerais encaminhou à Assembleia Nacional Constituinte requerimento para que o Ministério da Educação fundasse na cidade um museu histórico. A reação da população foi imediata: enquanto aceitavam a iniciativa do museu, eram contra a sua localização, chegando mesmo a sugerir outros locais

Foto: João Luiz Domingues Barbosa/ Acervo pessoal

A criação de museus regionais pelo Governo Federal buscava a valorização da diversidade cultural brasileira. O Museu de São João del-Rei reúne arquivos documentais, imagens, mobiliário e manifestações artísticas de sua região nos períodos colonial e imperial.

"Aberto à visitação pública a partir de 1963, o Museu Regional apresenta como resultado uma exposição que contém testemunhos significativos de aspectos da vida mineira nos séculos XVIII e XIX..."

para a sua implantação. A campanha dos partidários da empresa CIMOSA conseguiu aglutinar várias personalidades locais, o que demonstra como a ação do grupo do patrimônio passava longe dos interesses e de um envolvimento com a população. Ainda de acordo com o autor, o programa de ação do SPHAN não havia sido difundido ou debatido nem com a população local, nem com os grupos detentores do poder. A cidade, no entendimento do SPHAN, fazia parte de algo mais importante que ela própria, uma vez que seu acervo arquitetônico histórico era uma peça fundamental no conjunto de símbolos da nação.

O Museu Regional de São João del-Rei:

Prevalecendo a autoridade do SPHAN, a partir de 1947, a edificação parcialmente destruída, passa por uma longa restauração a fim de abrigar o Museu Regional. A partir de 1954, ano de conclusão das obras, se inicia a aquisição do acervo. Num primeiro momento, se forma o núcleo arquivístico com a transferência dos documentos cartoriais dos séculos XVIII e XIX, pertencentes à antiga Comarca do Rio das Mortes. À semelhança do que fora feito em outras cidades históricas, dava-se início a um setor de pesquisa, colocando à disposição dos estudiosos documentos fundamentais para o conhecimento da história mineira. Aos poucos, o museu vai constituindo o seu acervo com objetos na maioria procedentes da região. Aberto à visitação pública a partir de 1963, o Museu Regional apresenta como resultado uma exposição que contém testemunhos significativos de aspectos da vida mineira nos séculos XVIII e XIX, exibindo um acervo composto por coleções de imaginária, mobiliário, pinturas, máquinas, equipamentos de trabalho, instrumentos musicais e meios de transporte.

A década de 1940 mostrou uma cidade avessa à ideia da preservação quando foi deflagrada uma crise entre o público e o particular. O conflito em torno do casarão levou o SPHAN a documentar a área central da cidade, visando ao tombamento individual de imóveis e ruas que, segundo o *Diário do Comércio*, ocorreu graças ao bom entendimento entre o dirigente municipal e o SPHAN, sendo que as demais áreas, não incluídas, não tinham "impedimento para construções e reconstruções modernas" (MALDOS, 1997). Na cidade, ainda hoje, é tema de discussão a demolição da Igreja de Bom Jesus do Matosinhos, construída em 1770, não incluída entre os bens tombados pelo antigo SPHAN e que, pela vontade do pároco da época, foi demolida na década de 1970.

No documento internacional de 1964, que ficou conhecido como a Recomendação de Paris, uma das Cartas Patrimoniais, ficou estabelecido que a pertinência da ação de proteção dos Estados em relação a seus bens culturais define o que deve ser objeto dessa proteção e a obrigatoriedade da

existência de políticas publicas que efetivem a ação do Estado nesse sentido. A implementação de ações de *proteção* do "patrimônio nacional" foi estratégica para a ampliação das redes territoriais na formação do Estado e para a construção de sentimentos de pertencimento a uma comunidade nacional imaginada, na medida em que essas ações geraram uma territorialização particular da nação, garantindo a permanência, no tempo e no espaço, de objetos monumentalizados (CHUVA, 1995).

"A década de 1940 mostrou uma cidade avessa à ideia da preservação quando foi deflagrada uma crise entre o público e o particular. O conflito em torno do casarão levou o SPHAN a documentar a área central da cidade, visando ao tombamento individual de imóveis e ruas..."

Aloísio Magalhães e o IPHAN:

Depois da gestão de trinta anos de Rodrigo Mello Franco, a preservação de bens culturais no Brasil atravessa uma fase de ostracismo, explicada pela natureza eminentemente presidencialista da instituição.

Em 1979 assume a direção do IPHAN o *designer* pernambucano Aloísio de Magalhães que tinha uma visão crítica em relação aos órgãos oficiais que tratavam da cultura, cuja atuação julgava ultrapassada. Sua pauta para a modernização da instituição inicia por uma revisitação ao texto de Mário de Andrade elaborado cinquenta anos antes, agregando seu próprio conceito amplo de bem cultural e sua visão de que a comunidade é o melhor guardião do patrimônio, trazendo uma revolução ao IPHAN estático de então. Suas grandes contribuições ao tema da preservação no Brasil foram: a necessidade de envolvimento das comunidades nas discussões sobre a preservação de seus contextos urbanos, a atividade da preservação a serviço da sociedade e o fato de ter conferido à produção popular e etnográfica o *status* de patrimônio nacional. A partir de então, foi introduzida, na temática do IPHAN, a questão do patrimônio com base na noção de *referência cultural*, deslocando-se o foco dos *bens*, para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores, condicionados historicamente (FONSECA, 1997).

"(...) escolhemos, como público alvo, trabalhadores do comércio local, situado nas ruas próximas às duas representações, onde foram aplicados questionários, não tendo sido levado em consideração o número de funcionários de cada comércio."

A pesquisa:

Em agosto de 2006, após aprovação em concurso público, iniciei o meu trabalho no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), na cidade de São João del-Rei – MG. Fui designado para assumir o cargo no Museu Regional de São João del-Rei, órgão de mediação cultural vinculado, naquela época, à 13ª Superintendência Regional do IPHAN (13ªSR), em Minas Gerais. No mesmo prédio do Museu Regional, funcionava ainda o Escritório Técnico II do IPHAN (ET II), órgão fiscalizador também vinculado à 13ªSR e ao qual o museu se encontrava hierarquicamente subordinado, além do Arquivo Cartorial e Histórico da Comarca do Vale das Mortes.

Na ocasião, comecei a observar que a relação social existente entre a ação do IPHAN e a população da cidade se apresentava de forma conflituosa: se por um lado a cidade congrega um valioso patrimônio histórico com inúmeros monumentos tombados, por outro lado me pareceu que parte da sua população não conhecia o instituto, sua função e o valor desses monumentos históricos tombados. Notei, ainda, certa animosidade por parte de uma parcela da comunidade, moradora do centro histórico tombado, em relação à ação fiscalizadora exercida pela instituição, no que se refere à preservação dos monumentos, que é a sua ação precípua. Da mesma forma, o Museu Regional, situado em um ponto privilegiado, no centro da cidade, em um imponente casarão do século XIX, apresentava uma visitação insuficiente, para um dos principais museus da cidade.

Na qualidade de novo morador em uma cidade mineira, comecei a ser discretamente indagado a respeito da minha estada no local: quem era e o que fazia na cidade. Sempre que informava ser funcionário do IPHAN, procurava esclarecer que trabalhava especificamente no Museu Regional e não no ET II. Comecei a notar uma confusão por parte dos moradores a respeito do que era o IPHAN e que representações possuía na cidade. Iniciei, então, uma pesquisa informal, indagando dos funcionários de comércios que frequentava se eles conheciam o

museu. Minhas suspeitas aumentavam ao identificar que, para eles, a atuação do IPHAN se referia apenas à ação fiscalizadora. Em sua maioria, quando não conheciam o museu, não sabiam a sua localização, ou nunca o tinham visitado.

Em janeiro de 2007, o Presidente do IPHAN desvincula, através de uma portaria, os Museus Regionais das Superintendências Regionais, vinculando-os ao Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU). Internamente, tal medida gera na instituição um certo descontentamento, porém os Museus Regionais passam a ter uma maior representatividade e importância.

Durante o mês de maio de 2007, período em que a instituição se encontrava em greve, a 13ªSR promove a mudança do ET II e do Arquivo Histórico do prédio do Museu Regional para um outro prédio próximo, o que, mesmo para os funcionários do museu, foi uma grande surpresa. A partir de 01 de junho do mesmo ano, fui nomeado, pelo diretor do DEMU, como responsável pelo museu, assumindo as minhas novas funções.

Nessa época, já aluno regular do curso de Gestão em Políticas Públicas, a minha vontade de realizar o trabalho monográfico já definido como o estudo sobre a relação entre o IPHAN e a cidade se reafirmou. Diante da surpresa da separação, apenas adaptei minhas hipóteses e continuei com o meu intuito.

Constatei, com a separação, que a movimentação na instituição, no caso representada pelo ET II, o Arquivo e o Museu Regional, de segunda a sexta-feira, devia-se, em grande parte, aos moradores que vinham fazer consultas sobre processos de intervenções arquitetônicas ou pesquisa no valioso acervo do Arquivo Histórico, composto de documentação cartorial a partir do século XVII. Estes pesquisadores, em sua maioria, eram estudantes universitários, bem como moradores da região que buscavam documentação sobre demandas e títulos de propriedades.

Baseado nas constatações anteriormente descritas, ressalto que iniciamos este trabalho a partir da ideia de que a inexistência de ações de divulgação das atividades do IPHAN para a população do município de São João del-Rei provocava situações que geravam, primeiro, o desconhecimento de parte da população e a não valorização do seu patrimônio histórico, seguidos pela dificuldade de se difundir uma consciência de preservação na cidade.

Acreditávamos que o morador desconhecia em certos momentos e, em outros, possuía uma visão distorcida das ações e atuações do IPHAN na cidade. Pensávamos que este fato poderia ser historicamente comprovado e que perdura desde os tombamentos realizados na cidade na década de 1940, resultando, na atualidade, na ausência de valoração e na dificuldade de preservação desses

monumentos por parte dos habitantes desta cidade histórica. Para eles, ainda hoje, o IPHAN se constitui num entrave ao desenvolvimento e ao progresso, o que revelaria a existência de uma disparidade entre a atuação do órgão e os anseios da comunidade.

Metodologia de pesquisa e discussão dos resultados.

O método utilizado e o principal instrumento de coleta de dados foi o questionário semiestruturado, aplicado em estabelecimentos comerciais no perímetro urbano, restrito ao centro histórico tombado, com questões previamente preparadas, visando à coleta de respostas escritas objetivas. Procuramos apresentar perguntas que relacionassem os fatores e, dessa forma, nos permitissem observar a realidade na direção proposta.

Para a análise da relação social entre a comunidade do município de São João del-Rei, o Escritório Técnico II (ET II), órgão de fiscalização vinculado à 13ª Superintendência Regional – MG, e o Museu Regional, órgão de mediação cultural vinculado ao Departamento de Museus e Centros Culturais-DF (DEMU/IPHAN), escolhemos, como público alvo, trabalhadores do comércio local, situado nas ruas próximas às duas representações, onde foram aplicados questionários, não tendo sido levado em consideração o número de funcionários de cada comércio.

A análise das entrevistas levou em conta se o entrevistado é morador do centro histórico, sua faixa etária, seu conhecimento e nível de envolvimento com o assunto em questão. Consideramos, ainda, o nível de escolaridade do entrevistado.

Aplicamos cento e cinquenta e nove questionários, distribuídos em nove empresas localizadas no centro histórico, todas próximas ao Museu Regional e ao Escritório Técnico II. Deste total a maior parte dos entrevistados encontra-se na faixa etária entre dezoito e vinte e cinco anos de idade (44,02%), seguidos pelos que declararam ter mais de 30 anos (30,81%), e finalmente os que se encontram na faixa entre vinte e seis e trinta anos (15,09%). Deve-se ressaltar que, do total de entrevistados com mais de trinta anos, 13,20% são funcionários da empresa I, que difere das outras empresas por ser uma prestadora de serviços.

No item que se refere ao nível de escolaridade, 63,52% dos entrevistados possuem o nível médio, 17,61%, o fundamental e 13,20%, o nível superior. O município possui em sua rede de ensino a Universidade Federal de São João del-Rei, que oferece em média trinta cursos de graduação em seis *campi* avançados na região. O que podemos concluir a partir da informação é que ao menos uma parcela dos jovens da cidade não tem acesso a esses cursos,

uma vez que a grande maioria (73,58%) declarou não frequentar nenhum curso regularmente.

Uma vez que o grupo entrevistado, em sua maioria, tem acesso apenas ao nível médio de escolaridade, seu capital cultural também é limitado, no sentido citado por Bourdieu (1980), que ressalta que a escola não é simplesmente um lugar onde se aprendem coisas, mas que é também uma instituição que concede títulos, direitos e, ao mesmo tempo, confere e manipula aspirações, considerando o sistema escolar como um veículo de produção deste mesmo capital cultural.

Em relação à origem, a maior parte dos entrevistados declarou ser natural de São João del-Rei (76,72 %), o que valida a amostragem escolhida. A periferia da cidade, onde residem as classes média e baixa, é o local mais habitado pelos entrevistados (66,66%), em comparação ao centro histórico, que mescla a classe média e a elite (28,30%). (Tabela I)

A cidade possui uma boa rede de pequenos e médios museus, dentre os quais se inclui o Museu Regional de São João del-Rei. Os "outros museus", que incluímos no questionário, são vinculados à tradição e cultura locais. O Centro da Memória Ferroviária é um dos mais visitados, inclusive pelos turistas, devido ao fato de estar localizado na estação de onde parte a "Maria fumaça" em direção à cidade de Tiradentes; o Memorial Presidente Tancredo Neves reflete o orgulho pelos filhos da terra, bem como o Memorial Dom Lucas Moreira Neves; o Museu do Estanho John Sommers relaciona-se ao grande comércio de peças produzidas na cidade; o Museu da Força Expedicionária Brasileira vincula-se à tradição militar local, que enviou um grande contingente de pracinhas às batalhas da Segunda Guerra Mundial; o Museu Municipal, por sua ligação com as secretarias municipais, propicia uma maior procura por parte das escolas locais; e, finalmente, o Museu de Arte Sacra, que, se encontrava fechado na época da pesquisa, vincula-se à tradição religiosa local, um dos principais patrimônios culturais da cidade. Em sua maioria, os entrevistados conhecem

"(...) [os moradores] conhecem mais os 'outros museus', vinculados às tradições locais e valores ligados à práxis coletiva, do que o Museu Regional de São João del-Rei – apesar de saberem onde ele está localizado. Não o visitam com frequência, e não são capazes de emitir opinião a respeito de suas exposições e atividades..."

Foto : Acervo do museu

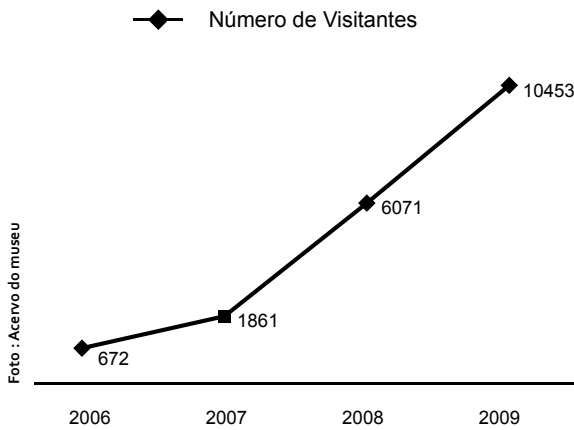
Evolução de Visitação					
Visitação Geral					
	2006	2007	2008	2009	2010
Exposição de longa duração	672	1861	3521	3802	3587
Exposição de curta duração	0	0	2550	6651	3998
Subtotal	672	1861	6071	10453	7585
Grupos Escolares					
Exposição de longa duração	1491	1051	990	1239	542
Exposição de curta duração			1081	2557	471
Subtotal	1491	1051	2071	3796	1013
Total	2163	2912	8142	14249	8598
* até outubro de 2010					

Novas ações museais que aproximam a cidade de seu patrimônio cultural mostram-se certeiras mesmo para a valorização de tradicionais recursos dos museus. A tradicional exposição de longa duração do museu foi visitada por 5.041 pessoas em 2009, 2.129 a mais que em 2007.

mais os outros museus (66,03%) que o Museu Regional (44,02%), da mesma forma que um número considerável de entrevistados (20,75%) não conhece nenhum museu da cidade.

Na pergunta sobre a localização do Museu Regional, a maioria afirmou conhecê-lo (61%), porém esse percentual diminui quando solicitamos que o entrevistado emitisse sua opinião sobre as exposições e atividades do museu (47,16%). Quando no questionário-teste detectamos essa alteração de dados, acreditávamos que ao inverter a ordem das perguntas, resolveríamos a questão, porém o fato se confirmou. As pessoas sabem onde o museu fica localizado, de alguma maneira o conhecem, porque passam por ele diariamente, mas isso não significa que necessariamente o tenham visitado e possam expressar sua opinião sobre as suas exposições e atividades.

No módulo de questões sobre o IPHAN, constatou-se o índice de pessoas que não conhecem o instituto (59,74%), suas representações (90,56%) e atuação na cidade (64,77%). Da mesma forma, verificou-se não se conhecer o significado do termo "tombamento" (54,71%). Os dados nos revelam que o IPHAN não é uma instituição amplamente conhecida na cidade e muito menos a sua atuação, o que se reflete na falta

VISITAÇÃO GERAL DO MURSJDR

De 2007 a 2010, foram organizadas sete exposições de curta duração com temática relacionada à cultura da região. Os dados permitem constatar o impactante aumento do número de visitantes do museu depois da iniciativa.

VISITAÇÃO GERAL X GRUPOS ESCOLARES

Título do Eixo

16000
14000
12000
10000
8000
6000
4000
2000
0

	2006	2007	2008	2009
GRUPOS ESCOLARES	1491	1051	2071	3796
VISITAÇÃO GERAL	672	1861	6071	10453

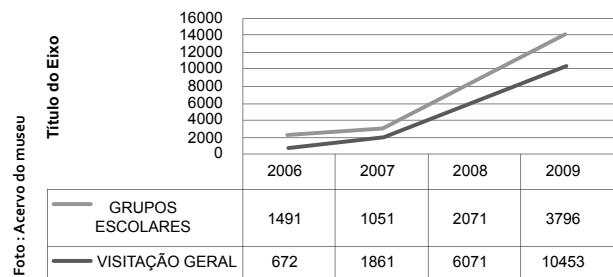
Foto : Acervo do museu

O gráfico aponta a importância do estímulo do museu às visitas escolares. Dirigidas também às exposições de curto prazo, as visitas de grupos de estudantes representam atualmente mais de um terço do quadro de visitantes do Museu Regional de São João del Rei.

TABELA I - ANÁLISE GLOBAL - PARTE I

C1	C2	C3		C4			C5			C6		C7		C8	
Empresa	Nº de Questões	Sexo		Faixa etária			Nível de Escolaridade			Estuda regularmente		Naturalidade		Local onde reside	
		Masc	Fem	18 a 25	26 a 30	31 a 50	Funda-mental	Médio	Superior	Sim	Não	SJdR	Outro	Centro histórico	Periferia
A	09	06	03	05	03	01	-	06	03	05	04	07	02	04	05
B	03	-	03	02	-	01	-	02	01	01	02	01	02	01	02
C	08	06	02	03	03	02	01	03	04	02	05	06	01	04	04
D	06	03	03	02	-	04	01	03	02	02	04	05	01	02	04
E	13	01	12	07	-	05	-	10	03	03	10	12	-	01	11
F	12	-	12	01	04	06	03	09	-	-	11	10	02	06	05
G	19	09	10	07	05	05	06	13	-	03	16	15	03	05	14
H	61	29	29	39	08	04	13	41	04	15	42	47	11	19	40
I	28	19	06	04	01	21	04	14	04	03	23	19	07	03	21
TG	159	73	80	70	24	49	28	101	21	34	117	122	29	45	106
%	100	50,31	45,91	44,02	15,09	30,81	17,61	63,52	13,20	21,38	73,58	76,72	18,23	28,30	66,66

Foto: João Luiz Domingues Barbosa/ Acervo pessoal

Comprometido com ações que o aproximem da população local, o Museu de São João del-Rei passou a realizar em 2007 exposições de curta duração vinculadas à cultura regional.

> *"Diante das constatações, a realização de projetos com ações efetivas que promovam a aproximação e a integração da comunidade com o seu patrimônio cultural é essencial, pois um monumento só se torna um bem cultural quando a coletividade assim o reconhece."*

de opinião formada por parte dos entrevistados e no reconhecimento das representações da instituição. Assim também, mais da metade dos entrevistados, em um município com um número considerável de bens tombados, não sabem o que significa o termo "tombamento de um bem cultural". (Tabela II)

À proporção que tabulávamos os questionários, registramos algumas opiniões desviantes. Imbuídos da vontade de discutir mais os resultados, resolvemos, então, ampliar a análise, compartimentando-a em três grupos distintos.

O primeiro grupo de análise refere-se às empresas E (Papelaria A Colegial), F (Padaria Casa do Pão) e G (Sacolão Center), cujos questionários (44) foram, nesse momento, analisados em conjunto, uma vez que as três localizam-se na mesma avenida, em frente ao ET II, que se encontra do lado oposto do Córrego do Lenheiro.

Neste grupo a maioria das pessoas entrevistadas é do sexo feminino (77,27%), na faixa etária entre dezoito e vinte cinco anos de idade (34,09%), seguidos pelos que declaram ter mais de trinta anos (25%) e, finalmente, os que estão na faixa entre vinte e seis e trinta anos de idade (20,45%).

De maneira geral, os resultados repetem os mesmos índices da análise global dos questionários. No que se refere ao nível de escolaridade, a maioria possui o nível médio (72,72%), não estudam regularmente (84,09%), são naturais de São João del-Rei (84,09%) e moram na periferia da cidade (68,18%).

No módulo de perguntas sobre o museu, em sua maioria, os entrevistados conhecem mais os outros museus (54,54%) que o Museu Regional (22,72%), enquanto a menor parcela dos entrevistados (29,54%) não conhece nenhum museu.

Com relação a localização do Museu Regional, obtivemos a primeira constatação da diferença que representa o fato de, apesar de bem próximos, os comércios em questão se encontrarem "distantes" dele, ou muitas vezes não estar no caminho usado pelos entrevistados para ir e vir. A maioria das pessoas não conhece o museu (56,81%) e não possui opinião a respeito de suas exposições e atividades (63,63%).

No módulo de questões a respeito do conhecimento e atuação do IPHAN, os índices continuaram se alterando: é superior o número de entrevistados que não conhecem o instituto (75%), bem como os que não conhecem a sua atuação (77,27%), as suas representações na cidade (88,63%). Também é grande o número de entrevistados que não possui opinião sobre a atuação do IPHAN na cidade (75%). Na mesma linha dos resultados anteriores, são muitos os que não conhecem o significado do termo "tombamento" (63,63%). (Tabela III e Tabela IV)

O segundo grupo de análise, com sessenta e um questionários, refere-se à empresa H (filial do supermercado Sales), localizada na entrada do Bairro do Tejuco, início da periferia, exatamente em frente ao museu, local de intenso fluxo de pedestres e de veículos.

Quanto ao sexo, o número de pessoas entrevistadas ficou dividido, de forma exata, 47,54%. A maioria (63,93%) está na faixa etária entre dezoito e vinte e

TABELA II - ANÁLISE GLOBAL - PARTE II

C1	C9			C10		C11		C12		C13		C14		C15		C16	
Empresa	Museus que visitou na cidade			Conhece o Museu Regional		Possui opinião sobre o Museu Regional		Conhece o IPHAN		Conhece a atuação do IPHAN		Conhece suas representações		Possui opinião sobre atuação do IPHAN		Sabe o que significa o termo tombamento	
	MR	Outro	Nh	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
A	02	09	-	04	05	04	05	05	04	05	04	01	08	04	05	03	06
B	01	-	02	01	02	01	02	01	02	01	02	-	02	-	03	01	02
C	05	08	-	05	03	05	03	05	03	05	03	-	08	03	05	05	03
D	03	05	01	04	02	05	01	05	01	03	03	03	03	04	02	03	03
E	06	12	-	09	04	10	03	09	04	09	04	05	08	09	04	11	02
F	-	03	06	-	12	-	12	-	12	-	12	-	12	-	12	-	12
G	04	09	07	08	09	04	13	02	17	01	18	-	19	02	17	03	14
H	33	37	13	45	14	29	30	16	42	14	44	01	57	12	46	23	35
I	16	22	04	21	05	19	10	18	10	13	13	01	26	16	10	17	10
TG	70	105	33	97	56	77	79	61	95	51	103	11	143	50	104	66	87
%	44,02	66,03	20,75	61,00	35,22	47,16	49,68	38,36	59,74	32,07	64,77	6,91	90,56	32,07	64,77	41,50	54,71

cinco anos de idade, o que representa a pouca oferta de empregos na cidade e região, seguido pelos que estão na faixa entre vinte e seis e trinta anos (13,11%) e, finalmente, pelos que declaram ter mais de trinta anos (6,55%).

Os indicadores se repetem no que se refere ao nível de escolaridade, com a maioria incluída no nível médio (67,21%), seguido pelo nível fundamental (21,31%) e a minoria com nível superior (6,55%). A grande maioria declarou não estudar regularmente (68,85%), ser natural de São João del-Rei (77,04%) e morar na periferia da cidade (65,57%).

Em sua maioria, os entrevistados conhecem mais os outros museus (60,65%) que o Museu Regional (54,09%), e a menor parte dos entrevistados não conhece nenhum museu (21,31%).

Nas perguntas sobre o Museu Regional, em função da localização tanto do museu quanto do mercado, os indicadores se alteram e cresce o número de pessoas que o conhecem (73,77%), e equilibram-se os números de entrevistados que possuem (47,54%) ou não (49,18%) opinião sobre ele.

Com relação ao IPHAN, os índices mantêm a mesma alteração: a maioria não conhece o instituto (68,85%), sua atuação (72,13%), e, no que se refere a suas representações na cidade, quase a totalidade dos entrevistados afirmou não conhecer (93,44%). Mais uma vez, a maioria dos entrevistados não possui opinião sobre a atuação do IPHAN na cidade (75,40%), porém, com relação ao conhecimento do termo "tombamento", os índices se alteram e a maioria sabe o significado (57,37%). (Tabela V e Tabela VI)

O terceiro e último grupo de análise individualizada é a empresa I (Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos). A maior parte dos entrevistados é do sexo masculino (67,85%) e a primeira diferença dos outros grupos que se revela diz respeito à faixa etária da maioria: acima dos trinta anos (75%), seguidos dos que se encontram entre os dezoito e vinte e cinco anos de idade (14,28%) e, finalmente, os que estão na faixa entre vinte e seis e trinta anos (3,57%).

No que se refere ao nível de escolaridade, a metade dos entrevistados possui o nível médio (50%), enquanto o fundamental e o nível superior possuem o mesmo índice (14,28%), com a grande maioria declarando não estudar regularmente (82,14%). Neste módulo o nível médio de escolaridade não se altera, porém o nível universitário aumenta, o que nos leva a crer que o fato de a EBCT exigir concurso público para quem quer fazer parte de seus quadros seja o fator diferenciador, neste caso específico.

Quanto à origem, mais uma vez, a maioria declarou ser natural de São João del-Rei (67,85%) e morar na periferia da cidade (75%).

Mais uma vez, o índice volta a se igualar à análise global e, em sua maioria, os entrevistados conhecem mais os outros museus (78,57%) do que o Museu Regional (57,14%), da mesma forma que a minoria

não conhece nenhum museu na cidade (14,28%). A respeito da localização do Museu Regional, a maioria conhece (75%) e possui opinião sobre ele (67,85 %).

No módulo sobre o IPHAN, repete-se a alteração dos indicadores: a grande maioria conhece o instituto (64,28%), enquanto apenas a metade dos entrevistados conhece a sua atuação (46,42%); mantêm-se, porém, os índices que dizem respeito às representações do IPHAN na cidade, com a maioria dos entrevistados afirmando não conhecer (92,85%). Sobre a atuação do IPHAN, a maioria também possui opinião (57,14%). O significado do termo "tombamento" é bem conhecido (60,71%). Acreditamos que as alterações devam-se ao fato de os funcionários da EBCT conhecerem as instituições pela natureza de sua atuação, porém, de forma específica, as mesmas alterações se igualam às das outras análises no que se refere às representações, por exemplo, que não são conhecidas, enquanto aumenta o índice dos que conhecem o significado do termo "tombamento". (Tabela VII e Tabela VIII)

Conclusão:

O processo de construção de uma "memória nacional" é, sem dúvida, um exercício de violência simbólica, que se dá justamente a partir do não questionamento da arbitrariedade das escolhas, representadas e reconhecidas como naturais, pelos agentes sociais envolvidos no jogo (CHUVA, 1995).

"Nosso desafio é, nesse processo dialógico, revelar para a cidade um museu símbolo e documento histórico de construção da identidade nacional, ao mesmo tempo em que criamos com a cidade um canal de comunicação que nos permitirá repensar a função do museu."

No Brasil, o fato de o Estado ter assumido, de forma solitária, a preservação de parte da memória no país, deixou de abrir espaços de interação com a sociedade, de compartilhar responsabilidades e difundir o conhecimento sobre esse conjunto de bens (FONSECA, 1997).

As ações empreendidas por Aloísio de Magalhães a partir do ano de 1979, quando assume a direção do IPHAN, e introduz na temática do instituto a questão do patrimônio com base na noção de *referência cultural*, deslocando o foco dos *bens* para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores (FONSECA, 1997), ressaltando a necessidade de envolvimento das comunidades nas discussões sobre a preservação a serviço da sociedade, não nortearam as ações desenvolvidas pelo instituto no município de São João

TABELA III - PRIMEIRO GRUPO DE ANÁLISE INDIVIDUALIZADA - PARTE I

C1	C2	C3		C4			C5			C6		C7		C8	
Empresa	Nº de Questões	Sexo		Faixa etária			Nível de Escolaridade			Estuda regularmente		Naturalidade		Local onde reside	
		Masc	Fem	18 a 25	26 a 30	31 a 50	Funda-mental	Médio	Superior	Sim	Não	SJdR	Outro	Centro histórico	Periferia
E	13	01	12	07	-	05	-	10	03	03	10	12	-	01	11
F	12	-	12	01	04	06	03	09	-	-	11	10	02	06	05
G	19	09	10	07	05	05	06	13	-	03	16	15	03	05	14
TG	44	10	34	15	09	16	09	32	03	06	37	37	05	12	30
%	100	22,72	77,27	34,09	20,45	25,00	20,45	72,72	6,81	13,63	84,09	84,09	11,36	25,00	68,18

TABELA IV - PRIMEIRO GRUPO DE ANÁLISE INDIVIDUALIZADA - PARTE II

C1	C9			C10		C11		C12		C13		C14		C15		C16	
Empresa	Museus que visitou na cidade			Conhece o Museu Regional		Possui opinião sobre o Museu Regional		Conhece o IPHAN		Conhece a atuação do IPHAN		Conhece suas representações		Possui opinião sobre atuação do IPHAN		Sabe o que significa o termo Tombamento	
	MR	Outro	Nh	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
E	06	12	-	09	04	10	03	09	04	09	04	05	08	09	04	11	02
F	-	03	06	-	12	-	12	-	12	-	12	-	12	-	12	-	12
G	04	09	07	08	09	04	13	02	17	01	18	-	19	02	17	03	14
TG	10	24	13	17	25	14	28	11	33	10	34	05	39	11	33	14	28
%	22,72	54,54	29,54	38,63	56,81	31,81	63,63	25,00	75,00	22,72	77,27	11,36	88,63	25,00	75,00	31,81	63,63

TABELA V - SEGUNDO GRUPO DE ANÁLISE INDIVIDUALIZADA - PARTE I

C1	C2	C3		C4			C5			C6		C7		C8	
Empresa	Nº de Questões	Sexo		Faixa etária			Nível de Escolaridade			Estuda regularmente		Naturalidade		Local onde reside	
		Masc	Fem	18 a 25	26 a 30	31 a 50	Funda-mental	Médio	Superior	Sim	Não	SJdR	Outro	Centro histórico	Periferia
H	61	29	29	39	08	04	13	41	04	15	42	47	11	19	40
%	100	47,54	47,54	63,93	13,11	6,55	21,31	67,21	6,55	24,59	68,85	77,04	18,03	31,14	65,57

TABELA VI - SEGUNDO GRUPO DE ANÁLISE INDIVIDUALIZADA - PARTE II

C1	C9			C10		C11		C12		C13		C14		C15		C16	
Empresa	Museus que visitou na cidade			Conhece o Museu Regional		Possui opinião sobre o Museu Regional		Conhece o IPHAN		Conhece a atuação do IPHAN		Conhece suas representações		Possui opinião sobre atuação do IPHAN		Sabe o que significa o termo tombamento	
	MR	Outro	Nh	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
H	33	37	13	45	14	29	30	16	42	14	44	01	57	12	46	23	35
%	54,09	60,65	21,31	73,77	22,95	47,54	49,18	24,22	68,85	22,95	72,13	1,63	93,44	19,67	75,40	57,37	37,70

del-Rei. Desta forma, podemos concluir que as ações que geravam tensões e desgastes para a atuação do órgão, ainda geram e promovem o afastamento e o desconhecimento da instituição pela comunidade, além de sedimentarem uma alienação do museu em relação à vida na cidade.

Os resultados da pesquisa nos permitem afirmar que a maioria dos entrevistados são possuidores de um nível insatisfatório de reconhecimento do IPHAN, não sendo capazes de identificar as suas representações, bem como a sua atuação na preservação do patrimônio histórico e artístico da cidade. O termo "tombamento de um bem cultural" é uma expressão pouco reconhecida e difundida entre os entrevistados, fato marcante para um município que possui bens tombados individualmente e em conjunto. Da mesma forma, conhecem mais os "outros museus", vinculados às tradições locais e valores ligados à práxis coletiva, do que o Museu Regional de São João del-Rei – apesar de saberem onde ele está localizado. Não o visitam com frequência, e não são capazes de emitir opinião a respeito de suas exposições e atividades, bem como não o identificavam como um órgão representativo do IPHAN na cidade.

Como assinala Mario Chagas, em seu livro *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barros, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, é preciso que o sujeito da ação identifique no objeto a ser preservado algum valor, olhando o museu por dentro. Olhar efetivamente um objeto de um museu é saber ser olhado por ele. Para isso é necessário que sejam convidados a entrar no ambiente que em princípio não lhes pertencia. O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação, afirma.

Diante das constatações, a realização de projetos com ações efetivas que promovam a aproximação e a integração da comunidade com o seu patrimônio cultural é essencial, pois um monumento só se torna um bem cultural quando a coletividade assim o reconhece.

A retomada da realização de exposições de curta duração aumentou de maneira significativa o número de visitantes ao museu. No período compreendido entre os meses de junho de 2007 e setembro de 2010, realizamos sete exposições, sempre buscando apresentar temas de interesse geral vinculados, porém, à cultura regional. Paralelo à realização das exposições, implementamos um programa efetivo de visitas orientadas oferecido às escolas públicas e particulares da região, através do convite sistemático com o objetivo de o museu ser inserido nas atividades escolares.

Na perspectiva da democratização dos museus, o público vem ganhando espaço participativo como agente dos processos museológicos (CURY, 2009),

TABELA VII - TERCEIRO GRUPO DE ANÁLISE INDIVIDUALIZADA - PARTE I

C1	C2	C3		C4			C5			C6		C7		C8	
Empresa	Nº de Questões	Sexo		Faixa etária			Nível de Escolaridade			Estuda regularmente		Naturalidade		Local onde reside	
		Masc	Fem	18 a 25	26 a 30	31 a 50	Funda-mental	Médio	Superior	Sim	Não	SJdR	Outro	Centro histórico	Periferia
I	28	19	06	04	01	21	04	14	04	03	23	19	07	03	21
%	100	67,85	21,42	14,28	3,57	75,00	14,28	50,00	14,28	10,71	82,14	67,85	25,00	10,71	75,00

TABELA VIII - TERCEIRO GRUPO DE ANÁLISE INDIVIDUALIZADA - PARTE II

C1	C9			C10		C11		C12		C13		C14		C15		C16	
Empresa	Museus que visitou na cidade			Conhece o Museu Regional		Possui opinião sobre o Museu Regional		Conhece o IPHAN		Conhece a atuação do IPHAN		Conhece suas representações		Possui opinião sobre atuação do IPHAN		Sabe o que significa o termo tombamento	
	MR	Outro	Nh	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não	Sim	Não
I	16	22	04	21	05	19	10	18	10	13	13	01	26	16	10	17	10
%	57,14	78,57	14,28	75,00	17,85	67,85	35,71	64,28	35,71	46,42	46,42	3,57	92,85	57,14	35,71	60,71	35,71

atribuindo ao patrimônio cultural um significado novo. Porém, para a autora, é necessário buscarmos bases que fundamentem uma concepção de público como sujeito e uma compreensão das formas de uso que ele faz dos museus. A comunicação museológica, então, só se efetivaria quando o discurso do museu fosse incorporado pelo visitante e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso.

Acreditamos que o museu deve ressaltar em seu discurso a importância histórica da sua criação no contexto da construção da identidade nacional, através do processo de tombamento de seu prédio e a seleção de seu acervo. Porém, pretendemos convidar os grupos que compõem a sociedade local para participarem da discussão sobre o papel que o museu deve assumir nesse novo momento de integração com a cidade. Nosso desafio é, nesse processo dialógico, revelar para a cidade um museu símbolo e documento histórico de construção de identidade nacional, ao mesmo tempo em que criamos com a cidade um canal de comunicação que nos permitirá repensar a função do museu. ■

João Luiz Domingues Barbosa é bacharel em Museologia pela Escola de Museologia da UniRio e mestre em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ. Foi diretor da Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura e secretário municipal de cultura da Prefeitura Municipal de Araruama – RJ. Atualmente é diretor do Museu Regional de São João del-Rei/Ibram/MinC.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, João Luiz Domingues. *Naquele tempo era uma família só: uma análise sobre família e mudança social no município de Araruama – RJ.* Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Sociologia - IFCS/UFRJ, 1996.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de Velhos.* São Paulo, T. A. Queiros, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

CARRAZONI, Maria Elisa (coord.). *Guia dos bens tombados Brasil*, 2ª ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1987, p. 534.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barros, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.* Rio de Janeiro, Ibram/MinC, 2009.

CHUVA, Márcia R. Romero. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940).* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.

CURY, Marília Xavier. "O sujeito do Museu". In: *Musas Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Museus, nº.4, 2009.

FLORES, Ralf José Castanheira. *São João del-Rei: tensões e conflitos na articulação entre o passado e o progresso*. São Carlos – SP, Escola de Engenharia de São Carlos – USP, 2007 (arquivo digital).

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, IPHAN/ MinC, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo, Vértice, 1990.

MALDOS, Roberto. *Formação urbana de São João del-Rei.* São João del-Rei, IPHAN, 1997 (arquivo digital).

PESTANA, Til Costa. *A casa do Comendador João Antônio da Silva Mourão, atual prédio do Museu Regional de São João del-Rei*. Rio de Janeiro, Monografia de especialização - Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica (RJ), 1990.

SOBRINHO, Antônio Gaio. *Visita à colonial cidade de São João del-Rei.* São João del-Rei – MG, Gráfica da FUNREI – Fundação de Ensino Superior de São João del-Rei, 1999.

SOB A LUPA DE CLIO:
NOTAS PARA A HISTÓRIA DO CURSO DE MUSEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE[1]

SAMUEL BARROS DE MEDEIROS ALBUQUERQUE

I – Dos primórdios

O ano de 2007 é significativo para a história da Museologia no Brasil. A Universidade Federal de Sergipe – UFS , executando seu projeto de expansão, implantou o Campus de Laranjeiras – CampusLar, ampliando seus serviços e oferecendo cinco novos cursos de graduação à sociedade: Arquitetura e Urbanismo; Dança; Arqueologia; Museologia; e Teatro.[2]

A comunidade de Laranjeiras, cidade localizada a 18 km de Aracaju, observou com entusiasmo a implantação do Campus, vislumbrando a possibilidade de ressurgimento da importância e do lugar de destaque ocupado pela cidade na vida sergipana até princípios do século XX. O discurso pronunciado pelo reitor Josué Modesto dos Passos Subrinho, na aula inaugural do CampusLar, ilustra essa expectativa:

> Queremos buscar no passado as razões das nossas crenças, dos nossos amores, dos nossos dissabores para poder conduzir o nosso futuro mediado pelo conhecimento que liberta. Queremos redescobrir Laranjeiras para torná-la efervescente e rica, como no século XIX, onde jovens ávidos pela vida e os não tão jovens, mais igualmente ávidos pelo conhecimento, possam se encontrar diariamente no maravilhoso mundo que é uma cidade universitária.[3]

Entretanto, a "patrimonialização" da cidade de Laranjeiras é um fator que antecede e justifica a criação do curso de Museologia. Tal fenômeno, segundo Verônica Nunes, ocorreu entre 1971 e 1978, período marcado pelo "Decreto nº 2.048, de 12 de março de 1971, [que] elevou Laranjeiras à condição de cidade monumento histórico; [pela] instalação da Casa de Cultura João Ribeiro (1972); [pelo] Encontro

Cultural de Laranjeiras e [pela] inauguração do Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (1976), assim como [pela] criação do Museu de Arte Sacra (1978)."[4]

Em quadro estimativo divulgado em 2008, Nunes também constatou a carência de profissionais com formação específica em Museologia. Segundo os dados apresentados, entre os profissionais que atuavam nos museus sergipanos, tínhamos: um museólogo, três museólogos provisionados e 14 não museólogos (bibliotecários, turismólogos, jornalistas dentre outros).[5]

No mais, a criação do curso de Museologia na UFS também está relacionada à visibilidade e à valorização adquirida pelo referido campo do conhecimento nos últimos anos. Nesse sentido, observamos, por exemplo, a ampliação do número de cursos de graduação em Museologia no Brasil, que aumentou de dois para treze no último quadriênio.

Entre princípios de 2007 e de meados de 2009, as atividades do Campus de Laranjeiras foram desenvolvidas nas precárias instalações do Centro de Atendimento Integrado à Criança – Caic –, localizado no Conjunto Manoel do Prado Franco. Esse foi um momento difícil para o campus universitário recém-criado. Mas os novos cursos foram timidamente se consolidando, até a inauguração da sede do CampusLar, localizada à Rua Samuel de Oliveira, uma das principais artérias do centro de Laranjeiras.

Foi exatamente na fase mais difícil do CampusLar que a professora Verônica Maria Meneses Nunes[6], após anos de atuação no Departamento de História,

1. Texto produzido em julho/agosto de 2010, após a realização do I Seminário Pesquisa em Museologia na UFS, ocorrido na manhã do dia 21 de julho de 2010, no auditório do CampusLar/UFS, em Laranjeiras/SE. O evento consistiu na atividade final da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I, ofertada pelo Núcleo de Museologia e ministrada pelo professor Samuel Barros de Medeiros Albuquerque. Ao longo da disciplina, os alunos produziram os projetos que darão base às suas monografias.

2. A criação dos referidos cursos remete, respectivamente, às resoluções de número 44, 50, 59, 69 e 91 do Conselho do Ensino e da Pesquisa da UFS, aprovadas entre 25 e 30 de agosto de 2006. Tais resoluções estão disponíveis no site da UFS e foram publicadas na revista Colina azulada ("Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras". In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 209-390, 2007).

3. PASSOS SUBRINHO, Josué Modesto dos. Prefácio. O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras, vol. I, p. 08, 2007.

4. NUNES, V. "Do IHGSE à UFS: construção de fazeres museológicos em Sergipe". In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 127, 2007.

5. Idem, p. 129.

6. Verônica Maria Meneses Nunes é graduada em História (licenciatura) pela UFS (1977), mestre em Memória Social e Documento (UNIRIO/1993), museóloga provisionada pela Lei Federal nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984. Entre 1992 e 2007, atuou como professora no Departamento de História da UFS. Atualmente, mantém seu vínculo com a UFS, enquanto professora do curso de Museologia e diretora do Museu do Homem Sergipano – MUHSE –, em regime trabalhista de dedicação exclusiva.

passou a capitanear o Núcleo de Museologia da UFS. Nunes, respeitada estudiosa do patrimônio cultural sergipano, historiadora e museóloga provisionada, foi figura central no processo de gestação e estabelecimento do referido curso de bacharelado, coordenando-o num momento de grandes desafios e muitas incertezas.[7]

Até princípios de 2009, além de Verônica Nunes, a Museologia contou com o empenho de um pequeno exército de professores substitutos que muito contribuiu com o projeto de consolidação do curso, dentre eles estão, por ordem alfabética: Cláudia Nunes[8], Deise Santos do Nascimento[9], Fabiana Carnevale Maciel[10], Fabrícia de Oliveira Santos[11], Fernanda Cordeiro de Almeida[12], José Marcelo Domingos de Oliveira[13], José Mário dos Santos Resende[14], Luís Siqueira[15], Paulo Roberto Boa Sorte Silva[16] e Wellington de Jesus Bomfim.[17]

A primeira turma de alunos do curso de Museologia está vinculada ao Processo Seletivo Seriado – PSS/UFS – realizado entre 14 e 17 de janeiro de 2007. Desconhecemos a existência de um levantamento detalhado que trate do perfil do aluno do curso de Museologia da UFS[18]. As informações que serão apresentadas são reflexos de uma breve análise dos dados coletados junto à Coordenação de Concursos Vestibular – CCV/UFS, disponíveis na *internet*. É de suma importância que a coordenação do Núcleo e/ou o Centro Acadêmico analisem com

7. É preciso anotar que Verônica Nunes é autora da mais significativa síntese acerca da história da Museologia em Sergipe, o artigo "Do IHGSE à UFS", publicado na revista O despertar do conhecimento na colina azulada. Nele, a autora trata de ações empreendidas entre 1912, quando foi criado o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe – IHGSE –, até 2007. Além de inventariar e caracterizar as instituições museológicas sergipanas, Nunes trata, por exemplo, das iniciativas de José Augusto Garcez (1918-1992), criador do Museu de Arte e Tradição, em Aracaju, na década de 1950, e das ações do poder público estadual, responsável pela criação do Museu Histórico de Sergipe – MHS –, em São Cristóvão, na década de 1960. Segundo Nunes, nas décadas de 1970 e 1980, o MHS foi o principal centro fomentador para a formação, organização e montagem de outras instituições museológicas. A partir dele e "sob diversas tutelas, foram sendo criados museus, casa de cultura e memoriais" (NUNES, V. "Do IHGSE à UFS: construção de fazeres museológicos em Sergipe." In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 119-120, 2007). Contudo, o pioneirismo do Instituto no campo da Museologia e o papel desempenhado pelo intelectual e "secretário perpétuo do IHGSE", Epiphânio da Fonseca Dória (1884-1976), são temas que devem ser estudados em profundidade. Dória foi o maior responsável pela constituição do acervo do museu e da pinacoteca do instituto, podendo ser considerado o primeiro grande expoente do campo museológico em Sergipe.

8. Cláudia Nunes é graduada em História (1999) e mestre em Geografia (2004) pela UFS. Entre princípios de 2007 e fins de 2008, atuou como professora substituta no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando disciplinas da matéria de ensino Museologia. Atualmente, é coordenadora do curso de História do Núcleo de Educação a Distância – Nead – da Universidade Tiradentes – Unit.

9. Deise Santos do Nascimento é graduada em Letras (Português-Francês) pela UFS (2004) e especialista em Língua Portuguesa (UCB-RJ/2007). Entre princípios de 2007 e fins de 2008, atuou como professora substituta no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando disciplinas como Português Instrumental I e II. Atualmente, é servidora da Secretaria Municipal de Educação de Estância/SE.

10. Fabiana Carnevale Maciel é graduada em Museologia (UNIRIO/2002). Entre princípios de 2007 e princípios de 2009, atuou como professora substituta no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando disciplinas da matéria de ensino Museologia. Atualmente, mantém seu vínculo, iniciado em 2003, com a Universidade Tiradentes – Unit , onde dirige o Memorial de Sergipe e o Centro de Memória Lourival Baptista, ambos localizados em Aracaju.

11. Fabrícia de Oliveira Santos é licenciada e bacharel em História (UFS/1998 e 2009), além de mestre em Geografia (UFS/2004). Entre princípios de 2007 e fins de 2008, atuou como professora substituta no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando disciplinas da matéria de ensino Cultura Histórica. Atualmente, é professora do curso de Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre da Universidade Federal do Piauí – IFPI , em Teresina.

maior parcimônia os dados da CCV, ampliando-os com outros que poderão ser fornecidos pela Pró-Reitoria de Graduação – Prograd. Tal ação muito contribuirá para a constituição de uma memória sobre a Museologia na UFS e no Brasil.[19]

Seguindo uma forte tradição, no vestibular realizado em 2007, o curso mais concorrido foi o de Medicina, com 18,52 candidatos por vaga. Enquanto isso, a procura pelo recém-criado curso de Museologia foi baixíssima. As 50 vagas oferecidas despertaram o interesse de apenas 40 candidatos, resultando numa concorrência de 0,8 candidatos por vaga.

Findo o processo seletivo, apenas 28 das 50 vagas foram preenchidas. A primeira colocada alcançou 10.456,23 pontos e a última chegou aos 7.981,06 pontos. As mulheres predominam entre os candidatos classificados.[20] A faixa etária da turma é bastante variada. A maior parte dos ingressantes, 15 alunos, possuía até 24 anos, seis alunos possuíam entre 25 e 34 e sete possuíam mais de 34 anos. A maioria era formada por egressos de escolas públicas[21], residentes em Aracaju[22] e de classe média-baixa.[23]

Além da discreta procura, outro dado acerca da primeira turma de Museologia é preocupante. Provavelmente, apenas seis dos 28 alunos concluirão o curso no tempo previsto, em fins de 2010.[24] Dessa forma, o aumento da procura, o controle da evasão

12. Fernanda Cordeiro de Almeida é graduada em História (licenciatura) pela UFS (2004), além de mestre em Desenvolvimento e Meio Ambiente (UFS/2008). Entre princípios de 2007 e fins de 2008, atuou como professora substituta no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando disciplinas da matéria de ensino Arte e Museologia. Atualmente, é professora do curso de História do Ensino a Distância da Universidade Tiradentes – Unit e diretora do Museu e da Pinacoteca do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGSE), em Aracaju.

13. José Marcelo Domingos de Oliveira é bacharel licenciado em Ciências Sociais (UFS/2000 e 2007), especialista em Direitos Humanos (UFPB/2002) e mestre em Sociologia (UFS/2005). A partir de meados de 2009, atuou como professor substituto no Núcleo de Museologia, ministrando disciplinas como Antropologia Cultural e Etnografia Brasileira I e III. Atualmente, é professor do curso de graduação em Pedagogia da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Paripiranga/BA – Ages.

14. José Mário dos Santos Resende é graduado em História (licenciatura) pela UFS (1999), além de mestre em Geografia (UFS/2003). Em 2007, ocupava o cargo de chefe de gabinete da reitoria da UFS e atuou como professor voluntário no Núcleo de Museologia, ministrando a disciplina Arte e Museologia. Atualmente, é professor do curso de Dança da UFS (Campus de Laranjeiras).

15. Luís Siqueira é graduado em História (licenciatura) pela UFS (2000), além de mestre em Educação (UFS/2006). Entre princípios de 2008 e fins de 2009, atuou como professor substituto no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando a disciplina Educação e Comunicação em Museus.

16. Paulo Roberto Boa Sorte Silva é graduado em Letras (Português, Inglês e Literaturas) pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/2002), especialista em Ensino de Língua Inglesa (UFMG/2006) e mestre em Educação (UFS/2010). Entre meados de 2007 e princípios de 2008, atuou como professor substituto no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando a disciplina Inglês Instrumental. Desde 2007, é professor do curso de Letras da Faculdade José Augusto Vieira – FJAV –, em Lagarto/SE.

17. Wellington de Jesus Bomfim é graduado em Educação Física (UFS/2001) e mestre em Antropologia (UFRN/2007). Entre meados de 2007 e meados de 2009, atuou como professor substituto no Núcleo de Museologia da UFS, ministrando disciplinas como Antropologia Cultural e Etnografia Brasileira I, II e III. Atualmente, é professor da Faculdade Pio X, em Aracaju.

18. Revisando as atas das reuniões do Conselho do NMS, verifiquei que, desde a primeira reunião ordinária, a professora/coordenadora Verônica Nunes demonstrava intenções de realizar o levantamento de dados para traçar o perfil do estudante do curso de Museologia da UFS (ata da primeira reunião ordinária do NMS, 10 mar. 2009). Além disso, a "pesquisa do perfil do ingressante" está prevista no Planejamento Estratégico do Núcleo de Museologia da UFS para o período 2010-2014, parte integrante do Plano de Desenvolvimento Institucional – PDI – da UFS.

e do tempo de permanência de alunos no curso representam desafios que a Museologia e outros cursos da UFS terão de superar.

No campo das ideias, o curso de Museologia vivenciado pela primeira leva de professores e alunos tomou como base o projeto pedagógico aprovado, em 30 de agosto de 2006, pelo Conselho do Ensino e da Pesquisa – Conep – da UFS.[25] O projeto, que ainda está em vigor, levou em consideração, dentre outros documentos-base, a Resolução CNE/CES 21, de 13 de março de 2002, que estabelece as diretrizes curriculares nacionais para cursos de Museologia.

Em termos gerais, o curso de Museologia da UFS objetiva "formar profissionais para atuarem no desenvolvimento dos processos de musealização em todas as instituições comprometidas com a preservação e a divulgação do patrimônio cultural."[26] Antes de detalhar "as competências e habilidades a ser adquiridas pelo bacharel ao longo do desenvolvimento das atividades curriculares e complementares"[27] do curso, a resolução do Conep/UFS informa que o

> "bacharel em Museologia deve possuir domínio dos conteúdos da museologia e a preparação para enfrentar com proficiência e criatividade os problemas de sua prática profissional, especialmente aqueles que demandem intervenções em museus, centros de documentação ou informação, centros culturais, serviços ou redes de informação, órgãos de gestão do patrimônio cultural."[28]

Definiu-se também a carga-horária de 2.400 horas (160 créditos)[29] para o curso, sua estrutura

19. Caso a ação não seja levada adiante pela Coordenação ou o Centro Acadêmico, tencionamos orientar um trabalho de conclusão de curso intitulado "Na casa das musas: perfil dos discentes do curso de bacharelado em Museologia da UFS (2007-2010)". Para tanto, o autor poderá explorar os dados fornecidos: pela CCV (dados estatísticos e questionário sócio-cultural), disponíveis na internet; pela Prograd (históricos de alunos da primeira turma); pelo primeiro Projeto Pedagógico do curso de Museologia da UFS; pelos documentos do arquivo do NMS (programas de disciplinas, cadernetas etc.); pelos depoimentos de alunos da primeira turma, observando a ideia e prática do projeto pedagógico, além de elucidar questões acerca dos primórdios do movimento estudantil no curso.

20. 19 mulheres e 09 homens.

21. 19 dos 28 classificados.

22. 21 residiam em Aracaju e apenas quatro em Laranjeiras.

23. Em 28 de julho de 2010, consultei tais dados na página da Coordenação de Concurso Vestibular – CCV/UFS – [www.ccv.ufs.br].

24. A disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I, oferecida pelo Núcleo de Museologia no primeiro semestre de 2010, constitui-se em um indicador dessa previsão. A referida disciplina é pré-requisito para a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II (605062), que será oferecida no que, teoricamente, deveria ser o último semestre da primeira turma. Contudo, dos nove alunos matriculados em TCC I, apenas seis concluíram a disciplina com sucesso: Antônio Luiz Santos Andrade, Cláudio de Jesus Santos, José Santos Evangelista, Laedna Nunes Santos, Lívia Borges Santana, Wesley Nascimento Barbosa. Duas alunas solicitaram trancamento da disciplina junto ao DAA e outra a abandonou.

25. Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada ("Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras." In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 323-342, 2007).

26. Artigo 20, Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada ("Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras". In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 324, 2007).

27. O Artigo 40 da Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, elenca as seguintes competências e habilidades: a) identificar as fronteiras que demarcam o respectivo campo de conhecimento; b) gerar produtos a partir dos conhecimentos adquiridos e divulgá-los; c) desenvolver e aplicar instrumentos de trabalho adequados; d) formular e executar políticas institucionais; e) elaborar, coordenar, executar e avaliar

“(...) no vestibular realizado em 2007, (...) a procura pelo recém-criado curso de Museologia foi baixíssima. As 50 vagas oferecidas despertaram o interesse de apenas 40 candidatos, resultando numa concorrência de 0,8 candidatos por vaga (...) o aumento da procura, o controle da evasão e o tempo de permanência de alunos no curso representam desafios que a Museologia e outros cursos da UFS terão de superar.”

curricular, organizada nos núcleos de conteúdos de formação geral, específica e complementar[30], e a obrigatoriedade do estágio curricular e do trabalho de conclusão de curso.[31] Trata-se de um projeto pedagógico bem estruturado e que denota o caráter interdisciplinar da Museologia, sobretudo enfatizando seus diálogos com a História, a Antropologia, a Ciência da Informação, a Educação e as Artes.

planos, programas e projetos; f) desenvolver e utilizar novas tecnologias; g) traduzir as necessidades de indivíduos, grupos e comunidades nas respectivas áreas de atuação; h) desenvolver atividades profissionais autônomas, de modo a orientar, dirigir, assessorar, prestar consultoria, realizar perícias e emitir laudos técnicos e pareceres; i) responder a demandas de informação determinadas pelas transformações que caracterizam o mundo contemporâneo; j) compreender o museu como fenômeno que se expressa sob diferentes formas, consoante sistemas de pensamento e códigos sociais; k) interpretar as relações entre homem, cultura e natureza, no contexto temporal e espacial; l) intervir, de forma responsável, nos processos de identificação, musealização, preservação e uso do patrimônio, entendido como representação da atividade humana no tempo e no espaço; m) realizar operações de registro, classificação, catalogação e inventário do patrimônio natural e cultural, e, n) planejar e desenvolver exposições e programas educativos e culturais (“Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras.” In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 325-326, 2007).

28. Artigo 30 da Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada (“Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras.” In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, pp. 324-325, 2007].

29. 136 créditos de disciplinas obrigatórias e 24 créditos de disciplinas optativas, conforme o Artigo 3º da Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada (“Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras”. In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 326, 2007).

30. Artigo 70 da Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada (“Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras.” In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 326-327, 2007).

31. Artigos 90, 100 e 110 da Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada (“Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras.” In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, p. 327-328, 2007).

Foto: Adilson Andrade – ASCOM/UFS

No dia doze de junho de 2009, foi inaugurada a sede do Campus de Laranjeiras (CampusLar), um projeto de expansão da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Lá cinco novos cursos foram oferecidos à sociedade: Arquitetura e Urbanismo, Arqueologia, Dança, Teatro e Museologia.

Foto: Adilson Andrade – ASCOM/UFS

A Universidade Federal De Sergipe (UFS) foi criada em maio de 1968, reunindo em uma só instituição os seis cursos de nível superior existentes até então no estado. Na foto, imagem do prédio da reitoria localizado na Cidade Universitária Professor José Aloísio de Campos, no município de São Cristóvão.

"É provável que, nos próximos meses, o número de professores efetivos seja ampliado, cultivando a perspectiva de que, até meados de 2011, o quadro seja composto por, no mínimo, dez professores efetivos e formados, sobretudo, por bacharéis em Museologia que possuam mestrado na mesma área ou em áreas afins."

Contudo, vale mencionar que, para aperfeiçoá-lo ainda mais, o referido projeto está sendo reformulado. Uma comissão formada por membros do Conselho do Núcleo de Museologia vem se reunindo, estudando e produzindo uma proposta para a reformulação do projeto pedagógico, um processo que, ao ser concluído e posto em prática, mudará sensivelmente a fisionomia do curso e dos profissionais por ele formado.[32]

32. Artigo 30 da Resolução nº 69/2006/Conep/UFS, de 30 de agosto de 2006, disponível no site da UFS e publicada na revista Colina azulada ("Projetos pedagógicos, currículos, ementários e departamentalização dos cursos do Campus de Laranjeiras." In: *O despertar do conhecimento na colina azulada: a Universidade Federal de Sergipe em Laranjeiras*, vol. I, pp. 324-325, 2007].

II – Novos rumos

Antes da transferência do curso de Museologia para a nova e monumental sede CampusLar em meados de 2009[33], observou-se uma transformação significativa no curso de Museologia da UFS. Após a realização de concursos públicos de provas e títulos iniciados em fins de 2008[34], professores efetivos, em regime de dedicação exclusiva, foram sendo incorporados ao Núcleo de Museologia, renovando e oxigenando o quadro de profissionais que atuam no curso.[35] Foram eles, seguindo a ordem de posse: Samuel Barros de Medeiros Albuquerque[36], Rita de Cássia Maia da Silva[37], Elizabete de Castro Mendonça[38] e Janaína Cardoso de Mello[39]. Dessa forma, no primeiro semestre de 2009, além de Verônica Nunes, coordenadora do núcleo, o curso passou a ter mais quatro professores efetivos, total que foi timidamente ampliado em meados de 2009, após a realização de um novo concurso público de provas e títulos[40] e a posse de Cristina de Almeida Valença Cunha Barroso.[41]

Em junho de 2009, a professora Verônica Nunes, julgando concluída sua contribuição à frente da coordenação do núcleo e aceitando um novo desafio proposto pelo reitor da UFS, assumiu a direção do Museu do Homem Sergipano – Muhse –, instituição vinculada à Pró-Reitoria de Extensão, onde já atuava como chefe da Seção de Pesquisa Aplicada. Dessa forma, com o afastamento de Verônica Nunes da

33. A concorrida solenidade de inauguração da sede do Campus de Laranjeiras – CampusLar –, instalada num conjunto de edifícios do século XIX conhecido como "Quarteirão dos Trapiches", restaurado através do projeto Monumenta do Ministério da Cultura, ocorreu em 12 de junho de 2009 e contou com a presença da comunidade laranjeirense e universitária, além de políticos e autoridades, como o presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, o governador de Sergipe, Marcelo Déda Chagas, o ministro da Educação, Fernando Haddad, o presidente do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Luiz Fernando de Almeida, e o reitor da UFS, Josué Modesto dos Passos Subrinho.

34. Conforme Edital nº 086/2008/GRH/UFS, de 19 de setembro de 2008, publicado no Diário Oficial da União em 22 de setembro de 2008.

35. A história dos referidos concursos pode e deve ser estudada, observando documentos importantes como: editais, processos de inscrição, atas de reuniões do Conselho do NMS, pareceres de bancas examinadoras, portarias de homologação de resultados, de nomeação e posse, etc.

36. Samuel Barros de Medeiros Albuquerque é graduado em História (UFS/2004), mestre em Educação (UFS/2007) e doutorando em História (UFBA/2008). Atua em disciplinas da matéria de ensino Cultura Histórica e, também, Trabalho de Conclusão de Curso. Além disso, lidera o Grupo de Estudos e Pesquisas em História das Mulheres – Gephim (CNPq/UFS), por ele criado em princípios de 2009, e preside o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe – IHGSE, desde janeiro de 2010. Tomou posse em 19 de fevereiro de 2009, dois dias após a publicação de sua portaria de nomeação no Diário Oficial da União (Portarias de 13 de fevereiro de 2009, publicadas no D.O.U., nº 33, seção 02, p. 12, de 17/02/2009).

37. Rita de Cássia Maia da Silva é museóloga (UFBA/1986), mestre e doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea (UFBA/1996 e 2003). Ministra as disciplinas Museologia e, também, Arte e Museologia. Além disso, juntamente com a professora Elizabete de Castro Mendonça, lidera o Grupo de Estudos Museologia, Comunicação, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social – Gemcctas (UFS/CNPq), por ela criado em princípios de 2010. Tomou posse em 2 de março de 2009, 21 dias após a publicação de sua portaria de nomeação no Diário Oficial da União (Portarias de 05 de fevereiro de 2009, publicadas no D.O.U., nº 27, seção 02, p. 11, de 9/2/2009).

38. Elizabete de Castro Mendonça é museóloga (UNIRIO/1999), mestre e doutora em Artes Visuais (UFRJ/ 2003 e 2008). Ministra as disciplinas Museologia e também Estágio Supervisionado. Além disso, juntamente com a professora Rita de Cássia Maia da Silva, lidera o Grupo de Estudos Museologia, Comunicação, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social – Gemcctas (UFS/CNPq), por elas criado em princípios de 2010. Tomou posse em 2 de março de 2009, 13 dias após a publicação de sua portaria de nomeação no Diário Oficial da União (Portarias de 13 de fevereiro de 2009, publicadas no D.O.U., nº 33, seção 02, p. 12, de 17/2/2009).

coordenação e a licença-maternidade da vice-coordenadora Elizabete de Castro Mendonça[42], o Conselho do Núcleo de Museologia da UFS optou pelo nome da professora Rita de Cássia Maia da Silva para ocupar o cargo.[43]

Após a breve gestão da professora Rita Maia, concluída em abril de 2010, o Conselho do Núcleo acatou o pedido de afastamento da professora Rita e julgou por bem conduzir Elizabete de Castro Mendonça à função de coordenadora do Núcleo. Uma transição tranquila e acordada por todos.[44]

Atualmente, além dos seis professores efetivos, o curso de bacharelado em Museologia da UFS conta com a contribuição de três professores substitutos: Ângela Andrade Ferreira[45], Bartolimara Souza Daltro[46] e Fábio Costa Figueirôa[47]. É provável que, nos próximos meses, o número de professores efetivos seja ampliado, cultivando a perspectiva de que, até meados de 2011, o quadro seja composto por, no mínimo, dez professores efetivos e formado, sobretudo, por bacharéis em Museologia que possuam mestrado na mesma área ou em áreas afins.

Mas o curso de Museologia da UFS não vem sendo construído somente por coordenadores, vice-coordenadores, professores efetivos e substitutos. A procura pelo curso de Museologia tem crescido nos últimos processos seletivos. Considerando a tímida concorrência de 0,8 candidatos por vaga em 2007, no vestibular de 2008 essa concorrência foi ampliada

39. Janaína Cardoso de Mello é graduada em História (UERJ/1997), mestre em Memória Social e Documento (UNIRIO/2001) e doutora em História Social (UFRJ/2009). Ministra a disciplina Cultura Histórica. Além disso, lidera o Grupo de Estudos em Memória e Patrimônio Sergipano – Gemps (CNPq/UFS), por ela criado em meados de 2009. Tomou posse em 4 de março de 2009, 23 dias após a publicação de sua portaria de nomeação no Diário Oficial da União (Portarias de 5 de fevereiro de 2009, publicadas no D.O.U., nº 27, seção 02, p. 11, de 9/2/2009).

40. Conforme Edital nº 013/2009/GRH/UFS, publicado no Diário Oficial da União, em 20 de fevereiro de 2009, seção 3, páginas 43 e 44. As atas da 1ª e da 2ª reuniões extraordinárias do Conselho do NMS, realizadas, respectivamente, em 6 e 17 de abril de 2009, abordam questões interessantes acerca da composição da banca examinadora, homologação de inscrições e do resultado do referido concurso. Tais atas poderão ser cotejadas com documentos encaminhados pelo professor Samuel Albuquerque à coordenação do NMS (ofícios 01/2009 e 02/2009 encaminhados em 2 de março).

41. Almeida Valença Cunha Barroso é graduada em História (UFS/2003), mestre e doutoranda em Educação (UFS/2006 e UFBA/2007). Ministra a disciplina Educação e Comunicação em Museus. Além disso, juntamente com a professora Janaína Cardoso de Mello, lidera o Grupo de Estudos em Memória e Patrimônio Sergipano – Gemps (CNPq/UFS), criado em meados de 2009. Portaria nº 1.223, de 15 de maio de 2009, publicada no Diário Oficial da União nº 94, seção 02, p. 13, de 20 de maio de 2009. Após sua posse, em 2 de junho de 2009, apresentou-se ao Conselho do Núcleo de Museologia na reunião ordinária realizada em 10 de junho de 2009 (ata da sexta reunião ordinária do NMS, 10 jun. 2009).

42. Em abril de 2009, a professora supracitada se afastou, em virtude de sua licença-maternidade (ata da primeira reunião ordinária do NMS, 10 mar. 2009).

43. Consultar: ata da sexta reunião ordinária do NMS, 10 jun. 2009; e Portaria nº 1.527/Gabinete do Reitor/UFS, 18 de junho de 2009.

44. Consultar atas da 19ª e da 21ª reunião ordinária do Conselho do NMS, lavradas, respectivamente, em 19 de abril e 3 de maio de 2010.

45. Museóloga (UFBA/2009) que ministra disciplinas de Museologia.

46. Museóloga (UFBA/1992) que ministra disciplinas de Museologia.

47. Graduado em Comunicação Social (Unit/1998) e mestre em Educação (UFS/2004), que ministra a disciplina Educação e Comunicação em Museus.

para 1,6 candidatos por vaga, um crescimento de 100% em relação ao ano anterior. Em 2009, a concorrência foi 1,32 candidatos por vaga e em 2010, ano da implantação do sistema de cotas na UFS, a concorrência foi a seguinte: Grupo A (todos os candidatos, independente da procedência escolar ou grupo étnico racial) 0,92 candidatos por vaga; Grupo B (candidatos de escolas públicas) 1,38 candidatos por vaga; Grupo C (candidatos da escola pública que se autodeclararam pardos, negros ou indígenas) 1,56 candidatos por vaga.[48] Dessa forma, desde a sua implantação em 2007, o curso de Museologia da UFS tem ganhado visibilidade e despertado o interesse de um número crescente de candidatos.[49]

O perfil do discente do curso de Museologia da UFS, aparentemente, não variou muito em relação ao ano de 2007. A média da pontuação máxima obtida pelos candidatos foi 10.312,22 pontos e da pontuação mínima foi 8.016,21 pontos.[50] As mulheres predominam entre os candidatos aprovados, destacadamente na turma de 2009.[51] A faixa etária prossegue bastante variada. A maioria dos candidatos selecionados possuía até 24 anos, seguida pelo grupo que contava mais de 34 anos.[52] Assim como em 2007, a grande maioria dos candidatos selecionados era formada por egressos de escolas públicas[53], residentes em Aracaju[54] e de classe média-baixa.

48. Contudo, ao final dos referidos processos seletivos, o número de candidatos classificados oscilou bastante e as 50 vagas oferecidas anualmente nunca foram preenchidas via vestibular. Nesse sentido, em 2008, 43 candidatos foram classificados, uma ampliação significativa em relação ao ano anterior. Mas, em 2009 e 2010, o número de candidatos classificados foi, respectivamente, 29 e 26. Em parte, as vagas remanescentes vêm sendo preenchidas por candidatos portadores de diploma e/ou oriundos do Exame Nacional de Ensino Médio - Enem. (Dados levantados na página da Coordenação de Concurso Vestibular - CCV – da UFS - www.ccv.ufs.br -, em 28 de julho de 2010).

49. É relevante o registro do plano de divulgação do curso de Museologia aprovado pelo Conselho no Núcleo em fevereiro de 2010. O plano consiste em visitas de divulgação do curso nas escolas, públicas e particulares, com maiores índices de aprovação do vestibular da UFS, localizadas em Aracaju e Laranjeiras. Os estabelecimentos de ensino foram levantados e apresentados pelo professor. Além de palestras, o plano prevê a montagem de uma exposição itinerante sobre o curso de Museologia e a ampliação das ações, em 2011, envolvendo municípios com alto índice de aprovação no vestibular da UFS, como: Itabaiana, Ribeirópolis, Estância, Nossa Senhora da Glória, Lagarto e Propriá. Contudo, o referido plano ainda não foi colocado em prática pela coordenação e pelos professores do Núcleo. (Ata da Reunião Ordinária do NMS, 24 de fevereiro de 2010).

50. Contudo, no processo seletivo de 2010, houve uma queda sensível na pontuação máxima obtida pelos candidatos. A primeira classificada, proveniente do grupo C, alcançou 9.747,61 pontos e o último, proveniente do grupo A, chegou aos 7.909,42 pontos. (Dados levantados na página da Coordenação de Concurso Vestibular – CCV – da UFS (www.ccv.ufs.br), em 28 de julho de 2010).

51. Em 2008, foram 24 mulheres e 19 homens; em 2009, foram 25 mulheres e quatro homens e em 2010, foram 14 mulheres e 12 homens. (Dados levantados na página da Coordenação de Concurso Vestibular – CCV – da UFS - www.ccv.ufs.br -, em 28 de julho de 2010).

52. Em 2008, 23 classificados possuíam até 24 anos, sete possuíam entre 25 e 34 e 13 possuíam mais de 34. Em 2009, 19 classificados possuíam até 24 anos, dois possuíam entre 25 e 34, e oito possuíam mais de 34 anos.

53. 28 dos 43 classificados em 2008 e 19 dos 29 classificados em 2009.

54. Em 2008, 24 classificados residiam em Aracaju e três em Laranjeiras. Em 2009, 17 residiam em Aracaju e dois em Laranjeiras.

Desde a criação do curso, os estudantes vêm se organizando e promovendo ações originadas a partir do Centro Acadêmico de Museologia da UFS – Camufs –, que já se encontra na segunda geração de dirigentes e, entre as ações mais significativas, promoveu, com apoio do Conselho do Núcleo, o Encontro Regional de Estudantes de Museologia – Eremu –, realizado em junho de 2009.[55] Contudo, a documentação referente à participação do movimento estudantil do curso de Museologia da UFS está dispersa nos arquivos pessoais de seus dirigentes. Tal observação é um indício de que os estudantes devem buscar, junto à direção do CampusLar, um espaço para a instalação do Camufs e reunião/organização de seus arquivos. Caso isso não ocorra rapidamente, parte da memória sobre o movimento discente do curso tenderá a desaparecer.[56]

Nos últimos anos, algumas parcerias importantes vêm sendo firmadas. A partir de meados de 2009 e princípios de 2010, respectivamente, o Memorial do Poder Judiciário do Estado de Sergipe e o Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe – IHGSE – passaram a selecionar e contratar estagiários entre os alunos de Museologia da UFS, ampliando as possibilidades de atuação e aplicação dos conhecimentos adquiridos no curso. Além disso, projetos de monitoria foram apresentados e aprovados junto à Pró-Reitoria de Graduação – Prograd – da UFS, possibilitando o surgimento de estágios remunerados e voluntários

55. Nesse sentido, consultar a ata da sexta reunião ordinária do NMS, lavrada em 10 de junho de 2009.

56. Nesse sentido, em princípios de 2009, o movimento estudantil era composto por alunos da primeira turma, que organizaram o Camufs no segundo semestre de 2007. Antonio Luis Santos Andrade e Cláudio de Jesus Santos ocupavam, respectivamente, a presidência e vice-presidência. A tesouraria era responsabilidade de Wesley Nascimento Barbosa e a secretaria era ocupada por Lívia Borges Santana, que posteriormente também passou a representar, com discrição e seriedade, os estudantes no Conselho do Curso de Museologia. Outros membros da primeira turma também davam sua parcela de contribuição ao Camufs. Depois de um mandato bastante prolongado, o primeiro grupo deu espaço a uma nova geração de dirigentes, arregimentados, sobretudo, na turma que ingressou em 2008. Assim, foi em junho de 2010 que os estudantes Marcelo Souza Ferreira (presidente), Neverton da Cruz Santos (vice-presidente), Wallas do Nascimento Barbosa (primeiro secretário), Rosangela Santos dos Reis (segunda secretária) e Iara Amanda Rocha (tesoureira), assumiram as rédeas do centro.

no âmbito das matérias de ensino Museologia e Cultura Histórica.[57] Por fim, a Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe – Secult –, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan/SE – e o Instituto Brasileiro de Museus – Ibram – têm sinalizado com interessantes projetos que integram os docentes e discentes do curso.[58] Além disso, é preciso mencionar o fato de que o curso de Museologia tem se integrado a atividades promovidas por outras entidades, como, por exemplo, as últimas edições da Semana Nacional de Museus.[59]

Um elemento marcante e que tem movimentado o curso de Museologia da UFS é a presença de grupos de pesquisa, todos cadastrados junto à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – Posgrap – da UFS e ao CNPq. São eles: o Grupo de Estudos e Pesquisas em História das Mulheres – Gephim –, liderado por Samuel Albuquerque[60]; o Grupo de Estudos em Memória e Patrimônio Sergipano – Gemps –, liderado pelas professoras Janaína Cardoso de Mello e Cristina de Almeida Valença[61]; e o Grupo de Estudos Museologia, Comunicação, Conhecimentos Tradicionais e Ação Social – Gemcctas –, liderado pelas professoras Rita de Cássia Maia da Silva e Elizabete de Castro Mendonça.[62]

Tais grupos de pesquisa têm dialogado entre si, promovido ações conjuntas e certamente darão as feições que o curso irá adquirir após a reforma do seu projeto político-pedagógico, reforma que já vem

"A procura pelo curso de Museologia tem crescido nos últimos processos seletivos (...). Em 2009, a concorrência foi 1,32 candidatos por vaga (...). Dessa forma, desde a sua implantação em 2007, o curso de Museologia da UFS tem ganhado visibilidade e despertado o interesse de um número crescente de candidatos."

57. Consultar atas do Conselho do NMS, entre elas as das reuniões ordinárias realizadas em 6 e 21 de janeiro de 2010.

58. As atas das reuniões ordinárias do Conselho do NMS atestam o diálogo com esses órgãos e os projetos que estão sendo discutidos.

59. Nesse sentido consultar as atas das reuniões do Conselho do NMS, como, a ata da 5ª reunião ordinária, ocorrida em 11 de maio de 2009.

60. O GEPHIM foi criado em princípios de 2009 e possui página no Diretório dos Grupos de Pesquisa, no site do CNPq.

61. O GEMPS foi criado em meados de 2009 e possui página no Diretório dos Grupos de Pesquisa, no site do CNPq.

62. O GEMCCTAS foi criado em princípios de 2010 e possui página no Diretório dos Grupos de Pesquisa, no site do CNPq.

sendo exaustivamente discutida pela comissão que trata do assunto. No mais, ao projetar a criação de um curso de especialização e/ou mestrado vinculado ao curso de Museologia, evidentemente os grupos de pesquisa consolidados irão dar o norte das linhas de pesquisa que existirão nos referidos cursos de pós-graduação.

Em grande parte, a bibliografia constante nos planos de ensino das disciplinas ofertadas pelo NMS está disponível para consultas e empréstimos na Biblioteca do Campus de Laranjeiras – Bical – e foram adquiridas, sobretudo, a partir do Programa Ensino de Qualidade – Proquali.

O Planejamento Estratégico do Núcleo de Museologia para o período 2010-2014, parte integrante do Plano de Desenvolvimento Institucional – PDI – da UFS, aprovado em setembro de 2009, constitui-se em documento interessante, pois apresenta os anseios dos membros do Conselho do Núcleo de Museologia para os próximos anos. Nesse sentido, foram elencadas algumas ações muito importantes, como: a estruturação dos laboratórios[63]; a criação de um periódico que veicule e divulgue a produção científica dos docentes e discentes; a criação de um curso de especialização em área afim; e a criação de um curso de mestrado em Museologia, dentre outras.

Enquanto as ações previstas no PDI começam a tomar corpo, a produção discente vem conferindo um lugar de destaque ao curso de Museologia da UFS.

"O produto que será gerado a partir dos referidos projetos, somado ao lançamento do primeiro grupo de museólogos formados em terras sergipanas, irão representar o início de uma efetiva contribuição do curso de Museologia da UFS à sociedade brasileira."

Nesse sentido, em 21 de julho de 2010, foi realizado o I Seminário Pesquisa em Museologia na UFS. O evento, desdobramento do programa da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I, teve como foco a apresentação dos projetos de pesquisa produzidos pelos alunos do sétimo período do curso e que darão base às monografias que devem ser defendidas ao final de 2010.

Cláudio de Jesus Santos, orientando da professora Rita de Cássia Maia da Silva, apresentou o projeto de pesquisa intitulado "Era uma casa, era um museu: a formação do pensamento museológico social sergipano em José Augusto Garcez (1918-1992)", que, como sugere o subtítulo, ambiciona estudar a formação do pensamento museológico sergipano através das ações do colecionador e escritor José Augusto Garcez.[64]

Wesley Nascimento Barbosa, orientando da professora Elizabete de Castro Mendonça, apresentou o projeto de pesquisa intitulado "O Museu Histórico de Sergipe: contribuição para o desenvolvimento da política de preservação do patrimônio cultural sancristovense", objetivando analisar as políticas de preservação do patrimônio cultural empreendidas pelo MHS, na cidade São Cristóvão/SE, durante as cinco décadas de sua existência (1960-2010).[65]

Orientada pela professora Elizabete de Castro Mendonça e co-orientada pelo professor Wellington de Jesus Bomfim, a discente Laedna Nunes Santos apresentou o projeto de pesquisa intitulado "Museus e ações afirmativas: perspectivas de aplicação da Lei Federal 10.639/03 no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (Mabs)", objetivando analisar o papel social e as ações educativas do Mabs, considerando a aplicabilidade das proposições de que trata a Lei Federal 10.639/2003.[66]

63. O NMS possui uma sala para laboratórios. Nesse sentido, serão instalados quatro laboratórios: Preservação e Conservação Preventiva – Labprev; Expografia – Labexpo; Museologia Aplicada – Labmusa; Informação e Memória Digital – Labtrix. Nas duas últimas edições do Proequipamento e Proquali foram solicitados equipamentos para os laboratórios.

64. SANTOS, Cláudio de Jesus. Era uma casa, era um museu: a formação do pensamento museológico social sergipano em José Augusto Garcez (1918-1992). Laranjeiras, 2010. Projeto de pesquisa (Museologia – bacharelado), NMS/CampusLar.

65. BARBOSA, Wesley Nascimento. O Museu Histórico de Sergipe: contribuição para o desenvolvimento da política de preservação do patrimônio cultural sancristovense. Laranjeiras, 2010. Projeto de pesquisa (Museologia – bacharelado), NMS/CampusLar.

66. SANTOS, Laedna Nunes. Museus e ações afirmativas: perspectivas de aplicação da Lei Federal 10.639/03 no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe (Mabs). Laranjeiras, 2010. Projeto de pesquisa (Museologia – bacharelado), NMS/CampusLar.

Antônio Luis Santos Andrade, orientando da professora Janaína Cardoso de Mello, apresentou o projeto de pesquisa intitulado "Nos salões da antiga Escola de Química: o Centro de Memória da Ciência e da Tecnologia em Sergipe (2004-2010)", que tenciona analisar a contribuição do CMCTS para a sociedade sergipana.[67]

José Santos Evangelista, orientando do professor Samuel Albuquerque, apresentou o projeto de pesquisa intitulado "Memória em mármore: lápides sepulcrais da capela da Fazenda Colégio (Itaporanga d'Ajuda/SE)", que pretende analisar a importância das lápides sepulcrais da capela da Fazenda Colégio, município de Itaporanga d'Ajuda/SE, para o campo da Museologia e da História.[68]

Finalmente, Lívia Borges Santana, também sob a orientação do professor Samuel Albuquerque, apresentou o projeto de pesquisa intitulado "Em busca de Zizinha: vestígios para a musealização da memória sobre Eufrozina Amélia Guimarães (1872-1964)", objetivando analisar os discursos presentes nos objetos que reconstituem a memória da professora laranjeirense Zizinha Guimarães.[69]

Os temas abordados pelos referidos projetos de pesquisa são bastante variados. Três projetos tratam de instituições museológicas sergipanas e/ou ações a elas vinculadas[70], um projeto trata do pensamento e das ações de um intelectual sergipano engajado nos "fazeres museológicos"[71], outro trata do valor documental de um conjunto de lápides existentes em uma capela particular[72] e o último trata de objetos que remetem à memória de uma destacada educadora laranjeirense.[73]

Os espaços focalizados pelos projetos indiciam uma tendência: o maior interesse por objetos de estudos localizados nos municípios sergipanos que abrigam "cidades históricas[74]". Apesar de compreensível, tal concentração espacial é fruto de uma seleção que poderá gerar uma miopia na produção dos acadêmicos em Museologia, difundindo a ideia de que apenas os municípios de Aracaju, Laranjeiras e São Cristóvão podem ser tomados como termômetros culturais do estado de Sergipe. A compreensão da totalidade e os estudos sobre a "sergipanidade" podem perder com isso.

Os recortes temporais dos projetos não recuam para aquém de meados do século XX. Além dos projetos que tratam de objetos do "tempo presente", três optaram por recortes menos presentistas, sendo que um deles recua aos "fazeres museológicos" em meados do século XX.[75]

O lastro teórico-metodológico dos projetos reflete o caráter interdisciplinar da Museologia. Além de conceitos específicos do campo, apanhados em autores como Hugues de Varine, Ivo Maroevic, Mário Moutinho, Waldisa Russio, Mario Chagas, Tereza Scheiner, Helena Dood Ferrez, Maria Célia Santos, Maria Inez Cândido, dentre outros, os projetos

dialogam com conceitos emprestados da História, da Antropologia e da Ciência da Informação.

As fontes exploradas pelos projetos também são muitíssimo variadas, passando por lápides sepulcrais do século XIX, registros fotográficos, documentos manuscritos e impressos variados produzidos nos séculos XX e XXI.

O produto que será gerado a partir dos referidos projetos, somado ao lançamento do primeiro grupo de museólogos formados em terras sergipanas, irá representar o início de uma efetiva contribuição do curso de Museologia da UFS à sociedade brasileira. A bibliografia do campo será sensivelmente ampliada e as instituições comprometidas com a memória e com o patrimônio cultural passarão por um processo de renovação de seus quadros.

Que a breve trajetória do curso de Museologia da UFS represente os primeiros passos de uma caminhada bem sucedida e transformadora da relação que a sociedade mantém com os seus museus e com o seu patrimônio cultural. Vida longa aos cursos de Museologia! ■

Sanuel Barros de Medeiros Albuquerque é professor da Universidade Federal de Sergipe - UFS, presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe – IHGSE e líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em História das Mulheres - GEPHIM (UFS/CNPq). Graduado em História (UFS/2004) e mestre em Educação (UFS/2007), está cursando o doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da UFBA.

67. ANDRADE, Antônio Luis Santos. Nos salões da antiga Escola de Química: o Centro de Memória da Ciência e da Tecnologia em Sergipe (2004-2010). Laranjeiras, 2010. Projeto de pesquisa (Museologia – bacharelado), NMS/CampusLar.

68. EVANGELISTA, José Santos. Memória em mármore: lápides sepulcrais da capela da Fazenda Colégio (Itaporanga d'Ajuda/SE). Laranjeiras, 2010. Projeto de pesquisa (Museologia – bacharelado), NMS/CampusLar.

69. SANTANA, Lívia Borges. Em busca de Zizinha: vestígios para a musealização da memória sobre Eufrozina Amélia Guimarães (1872-1964). Projeto de pesquisa (Museologia – bacharelado), NMS/CampusLar.

70. Refiro-me aos projetos de Wesley Nascimento Barbosa (O Museu Histórico de Sergipe: contribuição para o desenvolvimento da política de preservação do patrimônio cultural sancristovense), Laedna Nunes Santos (Museus e ações afirmativas: perspectivas de aplicação da Lei Federal 10.639/03 no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe [MABS]) e Antônio Luis Santos Andrade (Nos salões da antiga Escola de Química: o Centro de Memória da Ciência e da Tecnologia em Sergipe – 2004/2010). De certa forma, o projeto de Cláudio de Jesus Santos (Era uma casa, era um museu: a formação do pensamento museológico social sergipano em José Augusto Garcez – 1918/1992) também se enquadra nessa perspectiva.

71. Refiro-me ao projeto de Cláudio de Jesus Santos (Era uma casa, era um museu: a formação do pensamento museológico social sergipano em José Augusto Garcez – 1918/1992).

72. Refiro-me ao projeto de José Santos Evangelista (Memória em mármore: lápides sepulcrais da capela da Fazenda Colégio – Itaporanga d'Ajuda/SE).

73. Refiro-me ao projeto de Lívia Borges Santana (Em busca de Zizinha: vestígios para a musealização da memória sobre Eufrozina Amélia Guimarães – 1872-1964).

74. Direta ou indiretamente, dois autores/projetos tratam de Aracaju (Cláudio de Jesus Santos trata do Museu de Arte e Tradição, Antônio Luis Santos Andrade trata do Centro de Memória da Ciência e da Tecnologia em Sergipe, ambos localizados na Capital dos sergipanos, mesmo que em períodos diferentes), dois autores/projetos tratam de Laranjeiras (Lívia Borges Santana trata de objetos dispersos em acervos da cidade de Laranjeiras que remetem à memória da educadora Eufrozina Amélia Guimarães e Laedna Nunes Santos trata da aplicação da Lei Federal 10.639/03 no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe, em Laranjeiras), um autor/projeto trata de São Cristóvão (Wesley Nascimento Barbosa trata de ações empreendidas pelo Museu Histórico de Sergipe, em São Cristóvão), outro autor/projeto trata de Itaporanga d'Ajuda (José Santos Evangelista trata do conjunto de lápides sepulcrais da Fazenda Colégio, em Itaporanga d'Ajuda).

75. Refiro-me aos projetos de Wesley Nascimento Barbosa (O Museu Histórico de Sergipe: contribuição para o desenvolvimento da política de preservação do patrimônio cultural sancristovense), Antônio Luis Santos Andrade (Nos salões da antiga Escola de Química: o Centro de Memória da Ciência e da Tecnologia em Sergipe – 2004/2010) e Cláudio de Jesus Santos (Era uma casa, era um museu: a formação do pensamento museológico social sergipano em José Augusto Garcez – 1918/1992).

FRANS POST EM COLEÇÕES DA RÚSSIA:

OBRAS HOLANDESAS E FLAMENGAS EXISTENTES EM ACERVOS ESTRANGEIROS E CORRELATAS DE COLEÇÕES BRASILEIRAS

ZUZANA PATERNOSTRO

Participar de mais uma viagem de estudo, dessa vez à Finlândia e Rússia, foi uma acertada decisão minha com retorno – como de costume – positivo e gratificante: uma dessas viagens programadas pelo Codart (sigla, em inglês, do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamenga e Holandesa) e chamadas de *study trip*, que constituem projetos bem definidos, com logística e realização próximas da perfeição. Sempre que possível, procuro aproveitar esses eventos que significam uma espécie de "investimento" com retorno mais do que garantido.[1] A mais recente de que participei, no mês de setembro de 2009, teve como destino alguns museus – naturalmente, aqueles que dispõem de obras holandesas e flamengas – da Finlândia (Helsinque) e da Rússia (São Petersburgo).

O destino principal em Helsinque foi a visitação ao Sinebrychoff Art Museum, que agrega um conjunto respeitável de obras, em sua maioria flamengas e holandesas, abrigadas num palacete que pertenceu ao colecionador de mesmo nome. Muitas delas – assim como a própria Finlândia, cuja política e história não são tão antigas se comparadas com as de outros países europeus – foram adquiridas apenas nos séculos XIX e XX. Frequentemente, provenientes da Rússia, a origem mais próxima e evidente.

Chamou minha atenção, dentre as obras visitadas, a de Gerard ter Borch (1617-1681) que me pareceu semelhante, em seu aspecto intimista, ao quadro integrante do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA): "A fiandeira". Além desta pintura, havia obras de outros artistas europeus antigos, passíveis de serem apreciados, já que se encontram representados nas coleções brasileiras – particularmente no acervo da pintura estrangeira do MNBA, objeto de meu estudo há muitos anos – para citar alguns: Michiel J. Miereveld (1567-1641), Jan Brueghel I (1568-1625) e David Teniers II (1610-1690), sem esquecer os italianos Elisabetta Sirani (1638-1665) e Giovanni B. Tiepolo (1696-1770), que, juntos, representam alguns dos mais importantes gêneros de pintura da história da arte.

Meu interesse maior era voltado para obras de Frans Post (1612-1680), de quem o MNBA possui o maior número de obras, se consideramos uma coleção em poder público: dentre autorias consagradas e atribuídas, ao todo perfazem oito pinturas a óleo sobre tela e madeira. Um dos aspectos que vincula parcialmente as duas coleções é o fato de que uma das pinturas do MNBA – "Mocambos" – tem sua origem na coleção Semenov Tiashansky, geólogo e colecionador russo do princípio do século XX que também contribuiu, com seu acervo particular, para a expressiva existência de pinturas de Post no Museu Hermitage.

"Um dos aspectos que vincula parcialmente as duas coleções é o fato de que uma das pinturas do MNBA — 'Mocambos' — tem sua origem na coleção Semenov Tiashansky, geólogo e colecionador russo do princípio do século XX que também contribuiu, com seu acervo particular, para a expressiva existência de pinturas de Post no Museu Hermitage."

1. Desde minha inclusão no Conselho (em 2001), participei da maioria dos congressos realizados desde então e de quatro *study trips*: iniciadas pela viagem à Nova Inglaterra para visita aos museus de Fine Arts (Boston), o de Harvard (Cambridge) e o de Arte de Worcester (em 2003), onde pude apreciar o retrato de Frans Post pintado magistralmente por Frans Hals. Em outra ocasião, visitei os acervos das províncias do leste e do norte da Holanda (em 2006) e, por fim, ainda compareci à exposição comemorativa dos 400 anos de nascimento de Rembrandt van Rijn, realizada no Metropolitan Museum – o MET, de Nova Iorque (em 2007).

Paisagem de Várzea, pintada na década de 1650, é uma das três obras do holandês Frans Post que fazem parte do acervo do museu russo Hermitage, em São Petersburgo. Estudiosos das obras do pintor acreditam que a paisagem representada teve por base esboços feitos por Post ainda no Brasil, na região de Serinhaém, atualmente um município de Pernambuco.

Paisagem de Várzea com Engenho. A disposição dos elementos no quadro, dos planos de profundidade, da vegetação, do rio, e do céu que ocupa dois terços da composição, faz dessa pintura sobre madeira um típico Frans Post. Pintado na década de 1650, a última restauração desse quadro, feita pelo governo russo, ocorreu no período soviético; como comprova a etiqueta de restauro no verso, com as siglas CCCP.

As três obras de Frans Post existentes no acervo do Hermitage são inventariadas com números ("L" e "E" invertidos): nº 3.433; nº 5.359 exposto e nº 8.487. Conforme já observado em estudos brasileiros anteriores, as construções e o perfil topográfico devem ter por base registros feitos por Post ainda no Brasil, particularmente os trabalhos oriundos da região de Serinhaém.[2] A mais representativa – "Paisagem de várzea" – está exposta no espaço chamado "Sala piramidal" (projeto de 1851 do arquiteto L. Klenze): situada num plano elevado, foi possível apenas conferir de longe sua qualidade, confrontada com outras duas obras que pude verificar, mais tarde, bem de perto, pois foram reunidas numa das salas dos laboratórios de restauração – pela curadora-chefe da pintura holandesa e flamenga do acervo do Museu Hermitage, a doutora Irina Sokolova – como parte de um conjunto respeitável de pinturas retiradas das reservas técnicas a propósito da visita dos membros do Codart.

A oportunidade de examinar previamente determinadas obras constitui, assim, a grande vantagem das chamadas *study trips*. Trata-se de um processo criativo e vantajoso com resultados frutíferos e representa uma viagem de mão dupla: ao mesmo tempo em que reúne o interesse dos curadores dos acervos que "se abrem" para os especialistas do Codart, agrega ao trabalho da sua apresentação as opiniões e os "olhares" distintos

"A oportunidade de examinar previamente determinadas obras constitui, assim, a grande vantagem das chamadas study trips (...): ao mesmo tempo em que reúne o interesse dos curadores dos acervos que 'se abrem' para os especialistas do Codart, agrega ao trabalho da sua apresentação as opiniões e os 'olhares' distintos dos diferentes profissionais e especialistas no assunto."

2. Ver monografia *Frans Post*, de Pedro Correia do Lago (Rio de Janeiro, Capivara, 2006, p. 221).

dos diferentes profissionais e especialistas no assunto. As "discussões" do pensamento e "novas" interpretações lançam dúvidas em atribuições herméticas, consideradas definitivas, ao mesmo tempo em que comprovam autorias já consolidadas. Cabe aos próprios curadores e profissionais aceitar ou rejeitar estas hipóteses baseadas sempre em argumentos mais ou menos sólidos que, de forma alguma, não desmerecem ninguém que pretenda avançar em busca de resultados mais próximos da verdadeira autoria dessas obras analisadas.[3]

As outras duas obras de Frans Post consideradas – "Engenho com a cachoeira" (nº cat. 3.433) e "Paisagem de várzea com engenho" (nº cat. 8.487) – apresentam restaurações não muito recentes, como foi possível observar nas etiquetas existentes em ambos os dorsos. Dentre as duas, a melhor é a primeira citada, originária da coleção Piotr Petrovich Semenov Tiashansky: retrata o engenho em extensão, suas construções de diferentes funções e alguns grupos de figuras, sendo o mais numeroso o de escravos que, aparentemente, estão dançando. A cachoeira que aparece discretamente no canto direito é pouco frequente nas pinturas de Post. A terceira e última obra da coleção do Hermitage aqui analisada – "Paisagem de várzea com engenho" – pertence ao elenco de suas pinturas consideradas típicas pela disposição dos planos da profundidade, da vegetação, das nesgas fluviais e do céu que, proporcionalmente, ocupa dois terços da composição. No verso da pintura sobre madeira, foi possível observar a etiqueta do restauro com as siglas CCCP – o que comprova que sua restauração ocorreu há mais de 20 anos.

A última das pinturas de Frans Post em poder público, na Rússia, é a obra conhecida no Brasil como "Paisagem com figuras europeias".[4] Pertence ao acervo do Museu do Estado de Belas Artes Pushkin, situado em Moscou: voltado à arte europeia e estrangeira em geral, reúne um fabuloso acervo do Impressionismo francês, em grande parte adquirido pelo colecionador russo Pavel Michailovich Tretyakov - contraditoriamente, na Galeria Tretyakov encontra-se reunida a arte nacional russa. Sua coleção de pinturas holandesas foi estudada ao longo dos anos pela colega russa Marina Senenko – que conheci em diversos congressos e viagens de estudo promovidas pelo Codart. Infelizmente, não tive como encontrá-la em "seu" museu, ao qual dedicou décadas de trabalho: falecida recentemente, ela conseguiu concluir o catálogo *Coleção de pintura holandesa dos séculos XVII ao XIX do Museu do Estado Pushkin de Belas Artes*, e seu livro já se encontrava à venda durante os dias de minha visita ao museu.[5] O livro me forneceu algumas informações adicionais ao conhecimento

dessa obra bem como sua procedência: “Paisagem brasileira” (nº 4.214), conforme denominada no catálogo, segundo a autora, foi adquirida em 1974 de I. D. Kozlovsky. Trata-se de uma paisagem no formato vertical, incomum na produção de Frans Post, e se supõe constituir um possível fragmento de uma composição maior. Em primeiro plano, aparecem apenas figuras em vestimentas europeias, sem a presença de figuras de escravos ou indígenas. Embora haja construções religiosas típicas na natureza circundante, o que se destaca é uma arvore frondosa, e a vegetação tropical de palmeiras aparece timidamente no fundo. Restaurada em 1978 por V. N. Zinovyeva, foi exibida em Moscou (1982 e 1994) e em Turku, na Finlândia, em 1993. Marina Senenko ainda relaciona referências em catálogos (provavelmente, publicações em russo).[6]

Nada melhor, para concluir esta matéria, do que receber o convite a mim enviado por Lia Gorter (diretora do Stichting Cultuur Inventarisatie), em nome de Wim Pijbes (diretor do Rijksmuseum, de Amsterdã), para o lançamento do livro citado e eu bem que gostaria, no dia 12 de novembro de 2009, de poder atender ao seu chamado: *Met hartelijke groet*... ■

Zuzana Paternostro é historiadora da Arte.

“A última das pinturas de Frans Post em poder público, na Rússia, é a obra conhecida no Brasil como ‘Paisagem com figuras europeias.’ Pertence ao acervo do Museu do Estado de Belas Artes Pushkin, situado em Moscou (...)”.

3. Em passado recente, referindo-se à monografia de autoria de Júlio Bandeira e Pedro Correia do Lago sobre Jean-Baptiste Debret (Rio de Janeiro, Capivara, 2008), os meios de comunicação divulgaram os resultados da Comissão de Autenticação de Obras, que desautorizou uma pintura – até então, considerada de Debret – pertencente a um dos destacados acervos brasileiros do artista. Esta notícia infelizmente causou alguns conflitos de diversas naturezas. Para melhor compreensão por parte dos profissionais da arte, da mídia e dos que gerenciam a cultura, acreditamos ser imperativo o conhecimento do fato de que as obras de arte estão permanentemente sujeitas a reavaliações. E, no caso de obras antigas, novas atribuições em nada desmerecem – uma vez preexistentes – as suas qualidades intrínsecas.

4. Ver monografia Frans Post, de Pedro Correia do Lago (Rio de Janeiro, Capivara, 2006, p. 271).

5. O livro The Pushkin State Museum of Fine Arts, Collection of Dutch Paintings, 17th -19th Centuries. (Moscow, 2009), de Marina Senenko, relaciona todas as pinturas holandesas existentes no acervo do Museu A. S. Pushkin. Autora, técnica e conservadora, há muitos anos trabalhando no museu citado, contou com o apoio inestimável da fundação holandesa Stichting Cultuur Inventarisatie, de Amsterdã (Países Baixos), que patrocinou todo esse trabalho de pesquisa assim como o de edição. A publicação é uma referência e consulta imprescindível para qualquer trabalho sobre artistas holandeses que se incluem no acervo do Museu Pushkin.

6. Senenko (1991), p. 130-131; Pushkin Museum Cat. 1995, p. 531, ill.; Senenko (2000), p. 275 e 249, ill.; Marina Senenko: The Pushkin State Museum of Fine Arts, Collection of Dutch Paintings, 17th-19th Centuries. Moscow, 2009, p. 309, ill.

Moisés Resgatado das Águas, óleo sobre tela de Lawrence Alma-Tadema, 136,7 x 213,4 cm, 1907, coleção particular. Essa pintura acadêmica, jogada no lixo na década de 1940, foi arrematada em 2010 por mais de 60 milhões de reais em um leilão de arte.

ARTE DO SÉCULO XIX REAVALIADA

MARCELO GONCZAROWSKA JORGE

Introdução

Em novembro de 2010, a tela "Moisés resgatado das águas", do pintor holandês naturalizado inglês Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), atraiu todas as atenções ao ser arrematada por US$ 35.922.000,00 (ou mais de 60 milhões de reais, pela cotação de 05/11/2010) no leilão de arte do século XIX da casa de leilões Sotheby´s, de Nova Iorque. Esse valor, um recorde para a arte do período (excluindo-se os impressionistas e pós-impressionistas), é mais uma prova do renovado interesse por artistas como William Bouguereau (1825-1905), Jean-Leon Gérôme (1824-1904) ou Alexandre Cabanel (1823-1889), ditos acadêmicos,[1] após quase um século de indiferença por parte da intelectualidade ligada à arte moderna e contemporânea.

"O mercado está colocando em números uma tendência que é percebida por todos envolvidos no universo das artes plásticas: a arte do século XIX voltou com toda força, quebrando recordes, encantando o público e inspirando uma nova geração de pesquisadores e artistas."

Fred Ross[2], colecionador e historiador da arte acadêmica, faz o seguinte relato sobre a história dessa tela que acabou de atingir um resultado fabuloso em leilão:

> "Em algum momento no final dos anos 1940, em Londres, um professor inglês passeava pelo bairro das galerias e passou por um beco estreito cheio de latas de lixo. Ele reparou de relance no que parecia ser uma bela pintura deixada na rua. Pensando que estava fazendo uma boa ação, ele correu atrás do marchand e disse-lhe que este provavelmente havia esquecido uma pintura no beco. O marchand agradeceu-lhe pela atenção, mas explicou-lhe que a tela tratava-se de um pedaço de lixo lamentável, antiquado e brega que ninguém ia querer, e que só a havia comprado por causa de sua moldura, a qual julgava muito bonita. Então o educador perguntou se o marchand se importaria caso ele levasse a tela para casa. A resposta bem vinda foi esta: 'Claro que não... você vai nos ajudar a economizar na conta de lixo.' "

1. "Acadêmico é certamente um sistema de ensino ou de produção, é também uma postura do artista diante de sua obra, mas não é propriamente um estilo" (PEREIRA, 1996, p. 14). A arte do século XIX resiste a definições, tendo variado muito de década a década e mesmo de trabalho a trabalho dependendo do artista. Costuma-se chamar de "acadêmica" a arte do século XIX realizada a partir da absorção das tendências românticas pela arte em geral, englobando inclusive obras com traços impressionistas criadas nas primeiras décadas do século XX, mas que não podem ser classificadas como "vanguardistas". Usaremos os termos arte acadêmica e arte do século XIX nesse sentido amplo. Sobre a discussão em torno do significado de "arte acadêmica", ver PEREIRA, Sonia Gomes. Depois do moderno... . VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação da UnB. Brasília: PPG- Arte UnB, 2008, v. 7, no 1, p. 71-92.

2. Informação fornecida por Fred Ross ao autor por meio de correio eletrônico em cinco de novembro de 2010.

A surpreendente valorização que a obra sofreu é compartilhada por outras obras do período. As pinturas de Bouguereau, de acordo com Fred Ross[3]:

> "(...) em geral dobraram de preço a cada 3 a 4 anos nos últimos 42 anos. Isso significa que cada dólar investido em 1968 vale mil dólares hoje. Cada US$ 1.000,00 [investidos em 1968] valem hoje US$ 1.000.000,00. Neste mercado [de arte], em geral, cada dólar [investido em 1968] vale atualmente de cem a trezentos dólares."

O mercado está colocando em números uma tendência que é percebida por todos envolvidos no universo das artes plásticas: a arte do século XIX voltou com toda força, quebrando recordes, encantando o público e inspirando uma nova geração de pesquisadores e artistas.

> *"(...) a História da Arte que aprendemos nos manuais foi responsável, muitas vezes, por decisões como as de guardar as pinturas acadêmicas nas reservas técnicas. Isso é resultado de uma ideologia modernista intensamente alimentada durante o século passado que submeteu a arte do século XIX a um ostracismo humilhante"*

Mitos e versões: o que pensamos que sabemos sobre a história da arte

Órfão de pai aos dez anos de idade, Jacques dependeu da ajuda de parentes para conseguir estudar arte em uma metrópole europeia desigual e extremamente competitiva. Incompreendido e injustiçado por uma Academia de Belas Artes que recebia apoio total de um governo autoritário e autocrático, tentou suicidar-se antes dos vinte e cinco anos de idade. Em torno dos trinta anos, uma briga de rua causou-lhe um tumor no rosto que o

3. Informação fornecida por Fred Ross ao autor por meio de correio eletrônico em quatorze de novembro de 2010.

deixaria desfigurado e com dificuldades de dicção pelo resto da vida. Aos quarenta anos, dedicou sua vida e sua arte à política, envolvendo-se em uma luta revolucionária, ajudando a derrubar um governo autocrático que governava sua nação por séculos. Foi eleito deputado e uma de suas primeiras propostas concretizadas foi a extinção da conservadora e anacrônica Academia de Belas Artes. Grande ídolo da juventude artística, inspirou gerações de jovens e formou centenas de alunos, com os quais tinha uma relação paternal. Aos setenta anos, com a volta da velha ordem ao poder, foi exilado para o exterior, onde morreu desgostoso aos oitenta anos de idade sem jamais rever a terra natal.

Infância traumática, um começo de carreira difícil, ponto de vista artístico inovador, engajamento político, glória e depois exílio. Quem lê a biografia acima poderia imaginar que falamos de algum representante das vanguardas artísticas dos séculos XIX ou XX. Na verdade, estamos falando de Jacques-Louis David (1746-1826), o pai do neoclassicismo. A História da Arte, assim como qualquer outra criação humana, não está imune às paixões do homem e às consequentes deformações derivadas dela. Costuma-se dizer que a história é uma construção.

De fato, a História da Arte que aprendemos nos manuais foi responsável, muitas vezes, por decisões como as de guardar as pinturas acadêmicas nas reservas técnicas. Isso é resultado de uma ideologia modernista intensamente alimentada durante o século passado que submeteu a arte do século XIX a um ostracismo humilhante, tornando a sua apreciação um ato vinculado a um "profundo sentimento de culpa", como diria Jorge Coli (2006, p. 10), como se fosse um "prazer proibido" (COLI, 2006, p. 10).

Muitos intelectuais ficariam surpresos, por exemplo, ao descobrir que Jackson Pollock, o gênio rebelde do movimento abstracionista americano, permitia que Clement Greenberg (um dos críticos mais importantes da época) sugerisse mudanças em suas pinturas em troca de boas críticas (WOLFE, 2009, p. 69), ou que Andy Warhol fundou em 1982 uma escola de arte cuja base é a "continuação da tradição da arte figurativa, por meio de aulas de anatomia intensivas e treinamento em técnicas tradicionais" (NEW YORK ACADEMY OF ART, s.d.). Da mesma forma, não se explica que, no século XIX, as primeiras associações de artistas foram criadas (como a Fundação do Barão Taylor) e que as mulheres foram aceitas pela primeira vez nas academias de arte. Apenas agora o público está tendo acesso a um universo de informações referentes à arte do século XIX que lhe permite, inclusive, apreciá-la sem a sensação de "estar fazendo algo errado."

Arte do século XIX e crítica

Os manuais de arte do século XX e suas reedições e similares publicados no século XXI costumam bombardear a arte acadêmica com críticas intransigentes. Jorge Coli, na apresentação de seu livro *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, conta o seguinte:

> "Num manual, Lionello Venturi ensinava como um Bouguereau estava fora do campo das artes, se comparado com a verdadeira boa pintura [...]. Num outro compêndio, Francastel demonstrava que mesmo Delacroix ou Coubert eram imperfeitos por que insuficientemente 'modernos' " (2006, p. 9).

Quirino Campofiorito, no segundo livro de uma coleção sobre a história da pintura brasileira do século XIX, prodigalizou críticas eivadas de preconceito contra a arte do período. "Este *modernismo* laico e progressista, mas imposto de fora," explicava o autor referindo-se ao neoclassicismo trazido pelos artistas da Missão Francesa, "além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino oficial das belas artes no Brasil, imprimindo-lhe os cânones austeros e acadêmicos que marcariam [...] fortemente a evolução de nossa pintura oitocentista", qualificada por ele como de um "insípido convencionalismo temático" (1983, p. 18, grifo original). Campofiorito parece amaldiçoar os artistas franceses e a estética que traziam na bagagem por expandir o campo temático e estético da arte nacional (que finalmente escapava do repertório sacro) e por estabelecer um caráter científico ao ensino das belas artes, que pela primeira vez libertavam-se das oficinas dos artistas coloniais e se reuniam em um centro intelectual criado especialmente para elas, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas Artes.

Campofiorito segue afirmando que os artistas franceses submetiam-se às demandas da aristocracia europeia ao criar pinturas históricas, das quais resultavam, "como se sabe, o mais das vezes, representações fantasiosas que melhor agradavam aos mandatários, importando menos o valor artístico das obras" (1983, p. 23), cujo produto era "uma arte erudita e alheia às raízes tradicionais e populares" (1983, p. 24). No primeiro trecho, ao escrever que aos artistas interessava criar cenas históricas nas quais importava "menos o valor artístico das obras", o autor cede à tentação do anacronismo crítico e do julgamento arbitrário de valor. O neoclassicismo compreendia a arte como uma *forma de transformação da sociedade* inspirada nos ideais clássicos e na produção artística da Antiguidade Clássica, considerada então como a palavra definitiva em beleza e harmonia. A perfeição da forma, a preocupação com as proporções e o heroísmo dos temas eram valores que dominavam as crenças artísticas do período e que eram considerados os

ingredientes básicos na produção de obras de arte. Agora, se para o gosto dos críticos de arte do século XX esses princípios pareceram frios, doutrinários e pretensiosos, seria injusto para com os artistas do período tratá-los como fracassos artísticos.

Já quando Campofiorito se refere à "arte erudita e alheia às raízes tradicionais e populares", é de ser questionar se tradicional e popular são critérios absolutos para se discutir o valor de uma obra de arte. Por que tradicional é melhor que inovador? Por que popular é melhor que erudito? Não há resposta universal e definitiva. Os críticos modernos e contemporâneos pareceram sempre criticar a arte acadêmica por tudo o que ela *não foi* – numa inversão total do mérito – , no que parece ser uma tentativa ideológica de diminuir suas realizações e contribuições com a finalidade de torná-la, por fim, uma subarte.

Podemos opor ao texto de Campofiorito, de 1983, o texto de Pedro Xexéo, curador de pintura brasileira do Museu Nacional de Belas, no Rio de Janeiro, para o catálogo da exposição *Entre Duas Modernidades*, de 2004:

> "O neoclassicismo, introduzido no Brasil pela ação e produção dos mestres da Missão Artística Francesa de 1816, já não é mais encarado com o olhar desdenhoso de críticos como José Mariano Filho e outros especialistas da história das nossas artes. Ao contrário, a proposta neoclássica, adaptada ao ambiente brasileiro da época, provocou uma saudável ruptura com o já desgastado e repetitivo vocabulário barroco/rococó encontrado por Debret, Taunay, Grandjean de Montigny e os demais integrantes da Missão" (p. 17).

> *"Apenas agora o público está tendo acesso a um universo de informações referentes à arte do século XIX que lhe permite, inclusive, apreciá-la sem a sensação de 'estar fazendo algo errado'."*

O Musée d'Orsay, em Paris, que abriga a arte dos impressionistas e outras obras criadas no mesmo período, recebeu no final de 2010 a doação de cinco telas de Bouguereau, que foram prontamente colocadas em exposição e para cada uma das quais já foram criados textos explicativos na página de internet do museu. À cerimônia de recebimento da doação compareceu o próprio ministro da cultura da França, Frédéric Mitterrand, que fez um discurso em que saudou a entrada das obras no patrimônio francês:

> "Eu me alegro que a Comissão Interministerial de Ajustamento para a Conservação do Patrimônio Artístico Nacional[4] [...] tenha sabido perceber o excepcional valor artístico e patrimonial dessas obras, tornando possível sua entrada no Musée d'Orsay" (2010).

> *"(...) inspirada nos ideais clássicos e na produção artística da Antiguidade Clássica, considerada então como a palavra definitiva em beleza e harmonia. A perfeição da forma, a preocupação com as proporções e o heroísmo dos temas eram valores que dominavam as crenças artísticas do período (...)"*

Um renovado interesse acadêmico

Sonia Gomes Pereira, museóloga e historiadora da arte, afirma na introdução ao livro *Arte Brasileira no Século XIX*, de 2008, que, para a História da Arte atual, tornou-se evidente que é:

> "(...) necessário estudar o século XIX não como uma época que apenas antecede e prepara a modernidade, mas, sim, como um período cultural autônomo – quer dizer, com ideologias próprias, com maneiras específicas de ver o mundo e a sociedade" (p. 9).

A modernidade, no escopo da produção artística predominante no século XIX, não era buscada por meio de rupturas, explica ela, o que lhe imputou, sob

4. Commission Interministérielle d'Agrément pour la Conservation du Patrimoine Artistique National, no original em francês. A função da Comissão é produzir um parecer sobre obras que são oferecidas por contribuintes ao Estado em substituição a obrigações fiscais.

Foto: Will Saint John / http://www.willstjohn.com/Site/Front_Page.html

Estudo de nu, obra de Will Saint John, óleo sobre linho, 80 x 53 cm, 2010, coleção particular. Will Saint John, pintor e escultor nascido em 1980, faz parte da nova geração de estudantes de arte que vêm buscando educação especializada em técnicas tradicionais acadêmicas de pintura. Pinturas como esta podem levar de 60 a 90 horas para serem produzidas.

Imagem: http://www.glazunov-academy.ru/

Os Poloneses Conduzindo São Hermógenes à Prisão, 188 x 452 cm, óleo sobre tela de V. O. Morgun, trabalho de diplomação do curso de Pintura Histórica e Religiosa da Academia Glazunov, de Moscou. As grandes faculdades de arte russas são procuradas por ministrarem seus cursos de acordo com os métodos de ensino das academias do século XIX. Os cursos chegam a ter mais de seis anos de duração e têm *status* de mestrado.

a perspectiva modernista, os rótulos de acadêmica, tradicionalista e conservadora. As obras acadêmicas eram consideradas pelos autores modernos como "simples cópias das formas do passado, tentando sobreviver numa época em que a modernidade se implantava de maneira inexorável" (p. 9). Sonia, contudo, nos alerta que:

> "(...) uma história na verdade são muitas histórias, feitas de várias camadas, em que, muitas vezes, as que permanecem subjacentes ou sombreadas são também significativas e apresentam desdobramentos relevantes" (1996, p. 14, grifo nosso).

Jorge Coli (2005, p. 10) e Sonia Gomes Pereira (2008, p. 10) apontam que a partir da segunda metade do século XX o interesse pela arte do período arrefeceu. A melhor forma de comprovar essa retomada de interesse é destacar o número crescente de livros dedicados ao período. A partir do ano 2000, foram publicados no Brasil títulos de autores como Jorge Coli, Sonia Gomes Pereira, Letícia Squeff, Rafael Cardoso, Elaine Dias, Ana Paula

Simioni e Ruth Tarasantchi, além de obras coletivas, como anais de colóquios e congressos, biografias/ catálogos de artistas como Victor Meirelles, Pedro Weingartner e Almeida Junior, e catálogos de exposições, sem contar as inúmeras monografias, teses, dissertações e artigos em periódicos, cujo número é difícil computar com precisão.[5]

Um dos fatos mais emblemáticos da nova voga pela arte acadêmica é a criação de uma publicação científica especialmente dedicada a ela, a revista eletrônica *19&20*. Criada em 2006 por dois pesquisadores brasileiros, Camila Dazzi e Arthur Valle, a revista já publicou 159 artigos e doze fontes primárias.[6]

"(...) necessário estudar o século XIX não como uma época que apenas antecede e prepara a modernidade, mas, sim, como um período cultural autônomo – quer dizer, com ideologias próprias, com maneiras específicas de ver o mundo e a sociedade."

A tradição é renovada pelos jovens

Entretanto, poderiam argumentar os detratores da arte do período, que esse interesse é apenas a nova moda entre professores e colecionadores, sem relevância para os artistas. De acordo com esse ponto de vista, neste momento histórico em que se mede o valor dos artistas pela influência que operam, os mestres do século XIX ainda estariam esquecidos. Errado.

Fred Ross[7], ao criar o sítio de internet *Art Renewal Center*, dedicado a divulgar a arte do século XIX, conta que, em uma pesquisa realizada em 2001,

5. A título de exemplo, analisando o Currículo Lattes de quatro dos principais pesquisadores brasileiros de arte do século XIX – Sonia Gomes Pereira, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Luciano Migliaccio e Jorge Coli –, podemos citar a orientação de pelo menos vinte e cinco dissertações de mestrado, vinte e duas teses de doutorado e dezesseis trabalhos de iniciação científica concluídos ou em andamento, a partir do ano 2000, sem considerar as monografias de conclusão de curso, trabalhos de conclusão de especialização, pós-doutorados ou outras orientações. Dados atualizados até quatorze de novembro de 2010.

6. Até a edição de out.-dez. de 2010. Informações fornecidas por Camila dazzi ao autor por meio de correio eletrônico em quinze de novembro de 2010.

7. Informações fornecidas por Fred Ross ao autor por meio de correio eletrônico em doze de novembro de 2010.

pôde encontrar apenas quatorze ateliês ensinando os métodos tradicionais de pintura e escultura, atendendo a algo como 150 alunos no total. Em nove anos, o interesse por essa forma de arte cresceu tanto que o sítio já tem catalogados mais de sessenta ateliês que ensinam por volta de 4.000 alunos.

"(...) tendo em vista a recuperação de estima da arte do século XIX, promovida por pesquisadores e premiada com o interesse de colecionadores e jovens artistas, é de se imaginar que os gestores de acervos que possuam esse tipo de obra estejam atentos ao potencial material (...) que têm em mãos."

O interesse é tal que muitos jovens já buscam as academias de belas artes russas – onde, ao contrário do Ocidente, as técnicas tradicionais não foram esquecidas – para fazer cursos de pintura, escultura ou restauração que chegam a durar seis anos e têm *status* de mestrado. Para os menos providos financeiramente, uma alternativa é consultar manuais como *Traditional Oil Painter* (2007) de Virgil Elliott e *Classical Painting Atelier* (2008) de Julliette Aristides, nos quais o leitor aprenderá os métodos clássicos para produzir telas que podem levar meses ou até anos para serem terminadas, ou *Cast Drawing Using the Sight-Size Approach* (2007), de Darren R. Rousar, em que é ensinado como se desenhar à perfeição cópias de esculturas clássicas.

Conclusão

Enfim, tendo em vista a recuperação da estima da arte do século XIX, promovida por pesquisadores e premiada com o interesse de colecionadores e jovens artistas, é de se imaginar que os gestores de acervos

que possuam esse tipo de obra estejam atentos ao potencial material e intelectual que têm em mãos.

De fato, caso a sociedade e as autoridades públicas soubessem que nossos museus são verdadeiras arcas do tesouro e não baús de velharias, talvez compreendessem a importância de se investir mais nessas instituições, que têm um papel muito importante a desempenhar no progresso do país.

Alguns passos nessa direção foram a restauração no século passado da "Batalha do Avaí" (1877), de Pedro Américo, e da "Batalha dos Guararapes" (1879), de Victor Meirelles, e as recentes reformas em museus com importantes coleções de arte do século XIX, como o Nacional de Belas Artes e o Histórico Nacional. Várias outras iniciativas em prol da arte do século XIX estão sendo tomadas, mas os envolvidos no mundo da arte e dos museus precisam se conscientizar logo de sua importância para que o Brasil tire vantagem ao máximo dessa tendência internacional. ■

Marcelo Gonczarowska Jorge é graduado em Artes Plásticas pela UnB e técnico em assuntos culturais no Ibram. Suas linhas de pesquisa abrangem arte do século XIX, pintura brasileira e a educação dos artisas entre o Renascimento e a 1ª Guerra Mundial. Foi aluno da Faculdade de Artes e da Faculdade de Design da cidade de Kirov, na Federação Russa. Autor dos artigos "As pinturas indianistas de Rodolfo Amoedo" (2010) e "Comentário a 'Peut-on parler d'une peinture pompier?', de Jacques Thuillier" (2011).

BIBLIOGRAFIA

CAMPOFIORITO, Quirino. *Missão Artística Francesa e seus discípulos: 1816*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983. Coleção *História da Pintura Brasileira no século XIX*, v. 2.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2006.

ENTRE DUAS MODERNIDADES. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2004. Catálogo de exposição.

MITTERRAND, Frédéric. *Discours prononcé à l'occasion de la présentation officielle des oeuvres de William Bouguereau, acquises par l'État par dation, au musée d'Orsay*. Paris, 1º de junho de 2010. Disponível em: http://www.culture.gouv.fr/mcc/Espace-Presse/Discours/Discours-de-Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-prononce-a-l-occasion-de-la-presentation-officielle-des-oeuvres-de-William-Bouguereau-acquises-par-l-Etat-par-dation-au-musee-d-Orsay. Acessado em: 14 novembro 2010.

NEW YORK ACADEMY OF ART. *Graduate Program*. Disponível em: http://www.nyaa.edu/nyaa/gradprogram/overview.html. Acessado em: 14 novembro 2010.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

——. (Org.). *180 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da EBA/UFRJ, 1996.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Em seu quinto número, Musas inaugura a seção "Literatura é coisa de museu", que estimula o debate sobre os processos de musealização da literatura. Em sua estreia, publicamos uma entrevista com o poeta e crítico Carlos Felipe Moisés, curador da exposição "Fernando Pessoa, plural como o universo".

Mais uma vez, Musas "abre suas portas"
e convida o leitor a entrar.
Dá-lhe boas vindas e deseja
que a "visitação" seja prazerosa
e boa para pensar!

Os Editores